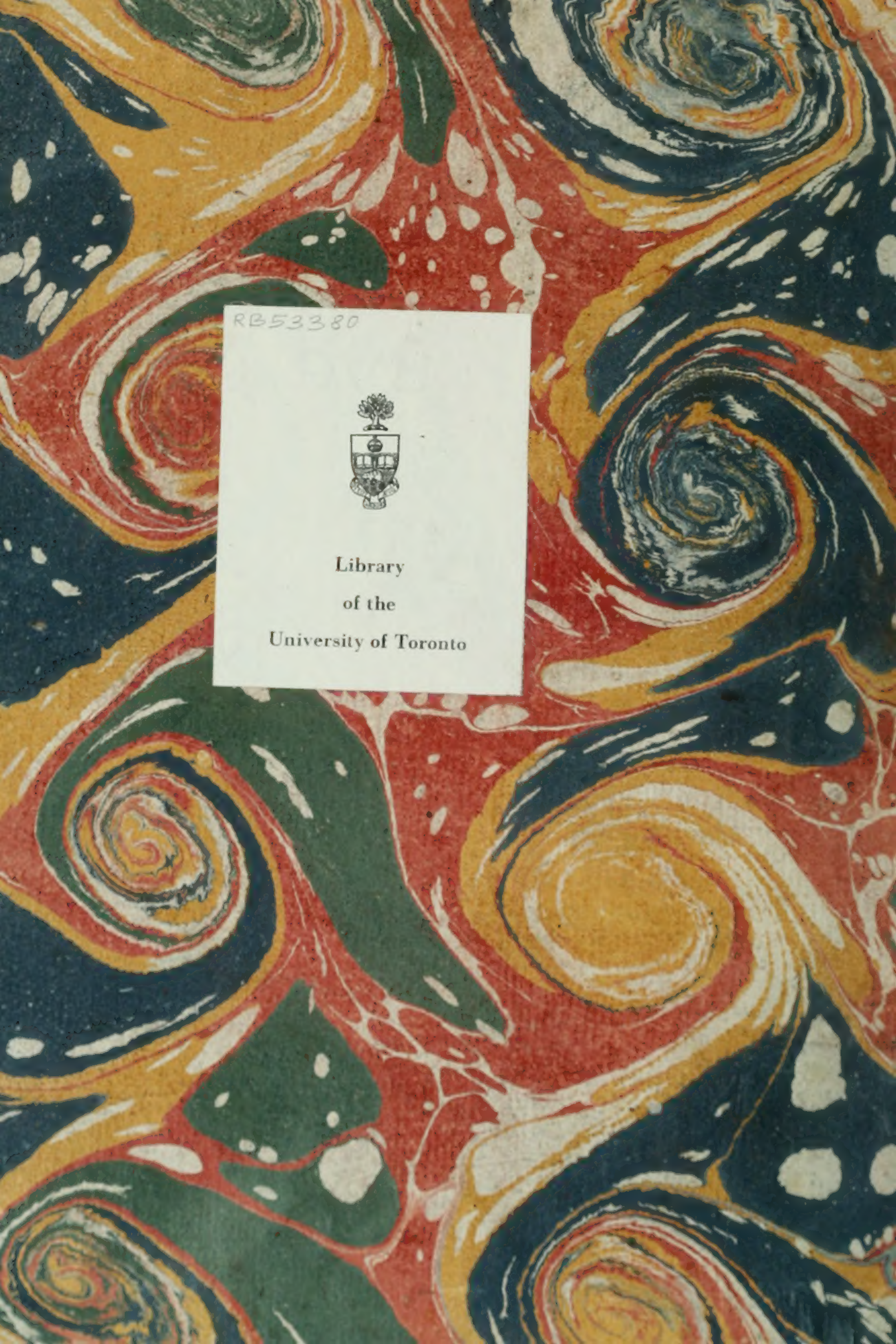



RB53380
Library
of the
University of Toronto



COLLECTION COMPLETE DES ŒUVRES

DE

J. J. ROUSSEAU.

TOME HUITIEME.

COLLECTION
COMPLETE
DES ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU,
Citoyen de Geneve.

TOME HUITIEME.

Divisé en deux Parties, dont la premiere Contient les pieces de *Théatre* & les ouvrages de *Poësie*, & la seconde diverses pieces sur la *Musique*.



A GENEVE.

M. DCC. LXXXII.

THEATRE,

POÉSIES

ET

MUSIQUE.

PREMIERE PARTIE.



L'Amant de lui-mesme.

NARCISSE

OU

L'AMANT DE LUI-MÊME,

COMÉDIE

Représentée par les Comédiens ordinaires du Roi, le 18 Décembre 1752.



GENEVE.

M. DCC. LXXXI.


SUSCIPERE ET FINIRE
BIBLIOTHECA FIDEICOMM. ERNEST.

PRÉFACE.

J'AI écrit cette comédie à l'âge de dix-huit ans, & je me ſuis gardé de la montrer, auſſi long-tems que j'ai tenu quelque compte de la réputation d'Auteur. Je me ſuis enfin ſenti le courage de la publier, mais je n'aurai jamais celui d'en rien dire. Ce n'eſt donc pas de ma piece, mais de moi-même qu'il s'agit ici.

Il faut, malgré ma répugnance, que je parle de moi; il faut que je convienne des torts que l'on m'attribue, ou que je m'en juſtifie. Les armes ne ſeront pas égales, je le ſens bien; car on m'attaquera avec des plaiſanteries, & je ne me défendrai qu'avec des raiſons : mais pourvu que je convainque mes adverſaires, je me ſoucie très-peu de les perſuader; en travaillant à mériter ma propre eſtime, j'ai appris à me paſſer de celle des autres, qui, pour la plupart, ſe paſſent bien de la mienne. Mais s'il ne m'importe gueres qu'on penſe bien ou mal de moi, il m'importe que perſonne n'ait droit d'en mal penſer, & il importe à la vérité que j'ai ſoutenue, que ſon défenſeur ne ſoit point accuſé juſtement de ne lui avoir prêté ſon ſecours que par caprice ou par vanité, ſans l'aimer & ſans la connoître.

Le parti que j'ai pris dans la queſtion que j'examinoi il y a quelques années, n'a pas manqué de me ſuſciter une multitude d'adverſaires (*a*) plus attentifs

(*a*) On m'aſſure que pluſieurs trouvent mauvais que j'appelle mes adverſaires mes adverſaires, & cela me paroît aſſez croyable dans un ſiecle où l'on n'oſe plus rien appeller par ſon nom. J'apprends auſſi que chacun de mes adverſaires ſe plaint, quand je réponds à d'autres objections que les ſiennes, que je perds mon tems à me battre contre des chimeres; ce qui me prouve une choſe dont je me doutois déjà bien, ſavoir qu'ils ne perdent point le leur à ſe lire ou à s'écouter les uns les autres. Quant à moi, c'eſt une peine que j'ai cru devoir prendre, & j'ai lu les nombreux écrits qu'ils ont publiés contre moi, depuis la premiere réponſe dont je fus honoré, juſqu'aux quatre ſermons Allemands dont l'un commence à-peu-près de cette maniere : *Mes freres, ſi Socrate revenoit parmi nous, & qu'il vît l'état floriſſant où les ſciences ſont en Europe; que dis-je, en Europe? en Allemagne; que dis-je, en Allemagne? en Saxe; que dis-je, en Saxe? à Leipſick; que dis-je, à Leipſick? dans cette Univerſité. Alors ſaiſi d'étonnement, & pénétré de reſpect, Socrate s'aſſiéroit modeſtement parmi nos écoliers; & recevant nos leçons avec humilité, il perdroit bientôt avec nous cette ignorance dont il ſe plaignoit ſi juſtement.* J'ai lu tout cela & n'y ai fait que peu de réponſes; peut-être en ai-je encore trop fait, mais je ſuis fort aiſe que ces Meſſieurs les aient trouvées aſſez agréables pour être jaloux de la préférence. Pour les gens qui ſont choqués du mot d'*adverſaires*, je conſens de bon cœur à le leur abandonner, pourvu qu'ils veuillent bien m'en indiquer un autre par lequel je puiſſe déſigner, non-ſeulement tous ceux qui ont combattu mon ſentiment, ſoit par écrit, ſoit plus prudemment & plus à leur aiſe dans les cercles de femmes & de beaux-eſprits, où ils étoient bien ſûrs que je n'irois pas me défendre, mais encore ceux qui feignant aujourd'hui de croire que je n'ai point d'adverſaires, trouvoient d'abord ſans réplique les réponſes de mes adverſaires, puis quand j'ai répliqué, m'ont blâmé de l'avoir fait, parce que, ſelon eux, on ne m'avoit point attaqué. En attendant, ils permettront que je continue d'appeller mes adverſaires mes adverſaires; car, malgré la politeſſe de mon ſiecle, je ſuis groſſier comme les Macédoniens de Philippe.

peut-être à l'intérêt des gens de lettres qu'à l'honneur de la littérature. Je l'avois prévu, & je m'étois bien douté que leur conduite en cette occaſion prouveroit en ma faveur plus que tous mes diſcours. En effet, ils n'ont déguiſé ni leur ſurpriſe ni leur chagrin de ce qu'une Académie s'étoit montrée integre ſi mal-à-propos. Ils n'ont épargné contre elle ni les invectives indiſcretes, ni même les fauſſetés (*b*) pour tâcher d'affoiblir le poids de ſon jugement. Je n'ai pas non plus été oublié dans leurs déclamations. Pluſieurs ont entrepris de me réfuter hautement : les ſages ont pu voir avec quelle force, & le public avec quel ſuccès ils l'ont fait. D'autres plus adroits, connoiſſant le danger de combattre directement des vérités démontrées, ont habilement détourné ſur ma perſonne une attention qu'il ne falloit donner qu'à mes raiſons, & l'examen des accuſations qu'ils m'ont intentées a fait oublier les accuſations plus graves que je leur intentois moi-même. C'eſt donc à ceux-ci qu'il faut répondre une fois.

Ils prétendent que je ne penſe pas un mot des vérités que j'ai ſoutenues, & qu'en démontrant une propoſition, je ne laiſſois pas de croire le contraire. C'eſt-à-

(*b*) On peut voir, dans le Mercure d'Août 1752, le déſaveu de l'Académie de Dijon, au ſujet de je ne ſais quel écrit attribué fauſſement par l'Auteur à l'un des membres de cette Académie.

dire que j'ai prouvé des choſes ſi extravagantes, qu'on peut affirmer que je n'ai pu les ſoutenir que par jeu. Voilà un bel honneur qu'ils font en cela à la ſcience qui ſert de fondement à toutes les autres; & l'on doit croire que l'art de raiſonner ſert de beaucoup à la découverte de la vérité, quand on le voit employer avec ſuccès à démontrer des folies!

Ils prétendent que je ne penſe pas un mot des vérités que j'ai ſoutenues; c'eſt ſans doute de leur part une maniere nouvelle & commode de répondre à des argumens ſans réponſe, de réfuter les démonſtrations même d'Euclide, & tout ce qu'il y a de démontré dans l'univers. Il me ſemble, à moi, que ceux qui m'accuſent ſi témérairement de parler contre ma penſée, ne ſe font pas eux-mêmes un grand ſcrupule de parler contre la leur: car ils n'ont aſſurément rien trouvé dans mes écrits ni dans ma conduite qui ait dû leur inſpirer cette idée, comme je le prouverai bientôt; & il ne leur eſt pas permis d'ignorer que dès qu'un homme parle férieuſement, on doit penſer qu'il croit ce qu'il dit, à moins que ſes actions ou ſes diſcours ne le démentent, encore cela même ne ſuffit-il pas toujours pour s'aſſurer qu'il n'en croit rien.

Ils peuvent donc crier autant qu'il leur plaira, qu'en me déclarant contre les ſciences j'ai parlé contre mon ſentiment; à une aſſertion auſſi téméraire, dénuée également

lement de preuve & de vraisemblance, je ne fais qu'une réponse; elle est courte & énergique, & je les prie de se la tenir pour faite.

Ils prétendent encore que ma conduite est en contradiction avec mes principes, & il ne faut pas douter qu'ils n'emploient cette seconde instance à établir la premiere; car il y a beaucoup de gens qui savent trouver des preuves à ce qui n'est pas. Ils diront donc qu'en faisant de la musique & des vers, on a mauvaise grace à déprimer les beaux-arts, & qu'il y a dans les belles-lettres que j'affecte de mépriser mille occupations plus louables que d'écrire des Comédies. Il faut répondre aussi à cette accusation.

Premiérement, quand même on l'admettroit dans toute sa rigueur, je dis qu'elle prouveroit que je me conduis mal, mais non que je ne parle pas de bonne-foi. S'il étoit permis de tirer des actions des hommes la preuve de leurs sentimens, il faudroit dire que l'amour de la justice est banni de tous les cœurs & qu'il n'y a pas un seul chrétien sur la terre. Qu'on me montre des hommes qui agissent toujours conséquemment à leurs maximes, & je passe condamnation sur les miennes. Tel est le sort de l'humanité, la raison nous montre le but & les passions nous en écartent. Quand il seroit vrai que je n'agis pas selon mes principes, on n'auroit donc pas

raiſon de m'accuſer pour cela ſeul de parler contre mon ſentiment, ni d'accuſer mes principes de fauſſeté.

Mais ſi je voulois paſſer condamnation ſur ce point, il me ſuffiroit de comparer les tems pour concilier les choſes. Je n'ai pas toujours eu le bonheur de penſer comme je fais. Long-tems ſéduit par les préjugés de mon ſiecle, je prenois l'étude pour la ſeule occupation digne d'un ſage, je ne regardois les ſciences qu'avec reſpect, & les ſavans qu'avec admiration *(c)*. Je ne comprenois pas qu'on pût s'égarer en démontrant toujours, ni mal faire en parlant toujours de ſageſſe. Ce n'eſt qu'après avoir vu les choſes de près que j'ai appris à les eſtimer ce qu'elles valent ; & quoique dans mes recherches j'aye toujours trouvé, *ſatis loquentiæ*, *ſapientiæ parum*, il m'a falu bien des réflexions, bien des obſervations & bien du tems pour détruire en moi l'illuſion de toute cette vaine pompe ſcientifique. Il n'eſt pas étonnant que durant ces tems de préjugés & d'erreurs où j'eſtimois tant la qualité d'Auteur j'aye quelquefois

(c) Toutes les fois que je ſonge à mon ancienne ſimplicité, je ne puis m'empêcher d'en rire. Je ne liſois pas un livre de Morale ou de Philoſophie, que je ne cruſſe y voir l'ame & les principes de l'Auteur. Je regardois tous ces graves écrivains comme des hommes modeſtes, ſages, vertueux, irréprochables. Je me formois de leur commerce des idées angéliques, & je n'aurois approché de la maiſon de l'un d'eux que comme d'un ſanctuaire. Enfin je les ai vus ; ce préjugé puérile s'eſt diſſipé, & c'eſt la ſeule erreur dont ils m'aient gueri.

aſpiré à l'obtenir moi-même. C'eſt alors que furent compoſés les Vers & la plupart des autres Ecrits qui ſont ſortis de ma plume, & entr'autres cette petite Comédie. Il y auroit peut-être de la dureté à me reprocher aujourd'hui ces amuſemens de ma jeuneſſe, & on auroit tort au moins de m'accuſer d'avoir contredit en cela des principes qui n'étoient pas encore les miens. Il y a long-tems que je ne mets plus à toutes ces choſes aucune eſpece de prétention ; & hazarder de les donner au Public dans ces circonſtances, après avoir eu la prudence de les garder ſi long-tems, c'eſt dire aſſez que je dédaigne également la louange & le blâme qui peuvent leur être dûs ; car je ne penſe plus comme l'Auteur dont ils ſont l'ouvrage. Ce ſont des enfans illégitimes que l'on careſſe encore avec plaiſir en rougiſſant d'en être le pere, à qui l'on fait ſes derniers adieux, & qu'on envoie chercher fortune, ſans beaucoup s'embarraſſer de ce qu'ils deviendront.

Mais c'eſt trop raiſonner d'après des ſuppoſitions chimériques. Si l'on m'accuſe ſans raiſon de cultiver les Lettres que je mépriſe, je m'en défends ſans néceſſité ; car quand le fait ſeroit vrai, il n'y auroit en cela aucune inconſéquence : c'eſt ce qui me reſte à prouver.

Je ſuivrai pour cela, ſelon ma coutume, la méthode ſimple & facile qui convient à la vérité. J'établirai de

nouveau l'état de la queſtion, j'expoſerai de nouveau mon ſentiment ; & j'attendrai que ſur cet expoſé on veuille me montrer en quoi mes actions démentent mes diſcours. Mes adverſaires de leur côté n'auront garde de demeurer ſans réponſe, eux qui poſſedent l'art merveilleux de diſputer pour & contre ſur toutes ſortes de ſujets. Ils commenceront, ſelon leur coutume, par établir une autre queſtion à leur fantaiſie ; ils me la feront réſoudre comme il leur conviendra : pour m'attaquer plus commodément, ils me feront raiſonner, non à ma maniere, mais à la leur : ils détourneront habilement les yeux du Lecteur de l'objet eſſentiel pour les fixer à droite & à gauche ; ils combattront un fantôme & prétendront m'avoir vaincu : mais j'aurai fait ce que je dois faire, & je commence.

“ La ſcience n'eſt bonne à rien, & ne fait jamais que „ du mal, car elle eſt mauvaiſe par ſa nature. Elle n'eſt „ pas moins inſéparable du vice que l'ignorance de la „ vertu. Tous les peuples lettrés ont toujours été cor„ rompus ; tous les peuples ignorans ont été vertueux : „ en un mot, il n'y a de vices que parmi les ſavans, ni „ d'homme vertueux que celui qui ne ſait rien. Il y a „ donc un moyen pour nous de redevenir honnêtes „ gens ; c'eſt de nous hâter de proſcrire la ſcience & „ les ſavans, de brûler nos bibliotheques, fermer nos

„ Académies, nos Colleges, nos Univerſités, & de „ nous replonger dans toute la barbarie des premiers „ ſiecles „.

Voilà ce que mes adverſaires ont très-bien réfuté : mais auſſi jamais n'ai-je dit ni penſé un ſeul mot de tout cela, & l'on ne ſauroit rien imaginer de plus oppoſé à mon ſyſtême que cette abſurde doctrine qu'ils ont la bonté de m'attribuer. Mais voici ce que j'ai dit & qu'on n'a point réfuté.

Il s'agiſſoit de ſavoir ſi le rétabliſſement des ſciences & des arts a contribué à épurer nos mœurs.

En montrant, comme je l'ai fait, que nos mœurs ne ſe ſont point épurées (*d*), la queſtion étoit à-peu-près réſolue.

Mais elle en renfermoit implicitement une autre plus générale & plus importante, ſur l'influence que la

(*d*) Quand j'ai dit que nos mœurs s'étoient corrompues, je n'ai pas prétendu dire pour cela que celles de nos aïeux fuſſent bonnes, mais ſeulement que les nôtres étoient encore pires. Il y a parmi les hommes mille ſources de corruption ; & quoique les ſciences ſoient peut-être la plus abondante & la plus rapide, il s'en faut bien que ce ſoit la ſeule. La ruine de l'Empire Romain, les invaſions d'une multitude de Barbares, ont fait un mélange de tous les peuples, qui a dû néceſſairement détruire les mœurs & les coutumes de chacun d'eux. Les croiſades, le commerce, la découverte des Indes, la navigation, les voyages de long cours, & d'autres cauſes encore que je ne veux pas dire, ont entretenu & augmenté le déſordre. Tout ce qui facilite la communication entre les diverſes nations porte aux unes, non les vertus des autres, mais leurs crimes & altere chez toutes, les mœurs qui

culture des ſciences doit avoir en toute occaſion ſur les mœurs des peuples. C'eſt celle-ci, dont la premiere n'eſt qu'une conſéquence, que je me propoſai d'examiner avec ſoin.

Je commençai par les faits, & je montrai que les mœurs ont dégénéré chez tous les peuples du monde, à meſure que le goût de l'étude & des Lettres s'eſt étendu parmi eux.

Ce n'étoit pas aſſez; car ſans pouvoir nier que ces choſes euſſent toujours marché enſemble, on pouvoit nier que l'une eût amené l'autre : je m'appliquai donc à montrer cette liaiſon néceſſaire. Je fis voir que la ſource de nos erreurs ſur ce point vient de ce que nous confondons nos vaines & trompeuſes connoiſſances avec la ſouveraine Intelligence qui voit d'un coup-d'œil la vérité de toutes choſes. La ſcience priſe d'une maniere abſ-

ſont propres à leur climat & à la conſtitution de leur gouvernement. Les ſciences n'ont donc pas fait tout le mal, elles y ont ſeulement leur bonne part; & celui ſur-tout qui leur appartient en propre, c'eſt d'avoir donné à nos vices une couleur agréable, un certain air honnête qui nous empêche d'en avoir horreur. Quand on joua, pour la premiere fois, la Comédie du Méchant, je me ſouviens qu'on ne trouvoit pas que le rôle principal répondit au titre. Cléon ne parut qu'un homme ordinaire; il étoit, diſoit-on, comme tout le monde. Ce ſcélérat abominable, dont le caractere ſi bien expoſé auroit dû faire frémir ſur eux-mêmes tous ceux qui ont le malheur de lui reſſembler, parut un caractere tout-à-fait manqué, & ſes noirceurs paſſerent pour des gentilleſſes, parce que tel qui ſe croyoit un fort honnête-homme, s'y reconnoiſſoit trait pour trait.

traite mérite toute notre admiration. La folle ſcience des hommes n'eſt digne que de riſée & de mépris.

Le goût des Lettres annonce toujours chez un peuple un commencement de corruption qu'il accélere très-promptement. Car ce goût ne peut naître ainſi dans toute une nation que de deux mauvaiſes ſources que l'étude entretient & groſſit à ſon tour; ſavoir, l'oiſiveté & le deſir de ſe diſtinguer. Dans un Etat bien conſtitué, chaque citoyen a ſes devoirs à remplir; & ces ſoins importans lui ſont trop chers pour lui laiſſer le loiſir de vaquer à de frivoles ſpéculations. Dans un Etat bien conſtitué tous les citoyens ſont ſi bien égaux, que nul ne peut être préféré aux autres comme le plus ſavant ni même comme le plus habile, mais tout au plus comme le meilleur: encore cette derniere diſtinction eſt-elle ſouvent dangereuſe; car elle fait des fourbes & des hypocrites.

Le goût des Lettres, qui naît du deſir de ſe diſtinguer, produit néceſſairement des maux infiniment plus dangereux que tout le bien qu'elles font n'eſt utile; c'eſt de rendre à la fin ceux qui s'y livrent très-peu ſcrupuleux ſur les moyens de réuſſir. Les premiers Philoſophes ſe firent une grande réputation en enſeignant aux hommes la pratique de leurs devoirs & les principes de la vertu. Mais bientôt ces préceptes étant devenus communs, il falut ſe diſtinguer en frayant des routes contraires. Telle

eſt l'origine des ſyſtêmes abſurdes des Leucippe, des Diogene, des Pyrrhon, des Protagore, des Lucrece. Les Hobbes, les Mandeville & mille autres ont affecté de ſe diſtinguer de même parmi nous; & leur dangereuſe doctrine a tellement fructifie, que quoiqu'il nous reſte de vrais Philoſophes, ardens à rappeller dans nos cœurs les loix de l'humanité & de la vertu, on eſt épouvanté de voir juſqu'à quel point notre ſiecle raiſonneur a pouſſé dans ſes maximes le mépris des devoirs de l'homme & du citoyen.

Le goût des lettres, de la philoſophie & des beaux-arts, anéantit l'amour de nos premiers devoirs & de la véritable gloire. Quand une fois les talens ont envahi les honneurs dûs à la vertu, chacun veut être un homme agréable, & nul ne ſe ſoucie d'être homme de bien. De-là naît encore cette autre inconſéquence qu'on ne recompenſe dans les hommes que les qualités qui ne dépendent pas d'eux: car nos talens naiſſent avec nous, nos vertus ſeules nous appartiennent.

Les premiers & preſque les uniques ſoins qu'on donne à notre éducation, ſont les fruits & les ſemences de ces ridicules préjugés. C'eſt pour nous enſeigner les Lettres qu'on tourmente notre miſérable jeuneſſe: nous ſavons toutes les regles de la grammaire avant que d'avoir oui parler des devoirs de l'homme: nous ſavons tout ce qui s'eſt

s'eſt fait juſqu'à préſent avant qu'on nous ait dit un mot de ce que nous devons faire ; & pourvu qu'on exerce notre babil, perſonne ne ſe ſoucie que nous ſachions agir ni penſer. En un mot, il n'eſt preſcrit d'être ſavant que dans les choſes qui ne peuvent nous ſervir de rien ; & nos enfans ſont préciſément élevés comme les anciens athletes des jeux publics, qui, deſtinant leurs membres robuſtes à un exercice inutile & ſuperflu, ſe gardoient de les employer jamais à aucun travail profitable.

Le goût des Lettres, de la philoſophie & des beaux-arts, amollit les corps & les ames. Le travail du cabinet rend les hommes délicats, affoiblit leur tempérament, & l'ame garde difficilement ſa vigueur quand le corps a perdu la ſienne. L'étude uſe la machine, épuiſe les eſprits, détruit la force, énerve le courage, & cela ſeul montre aſſez qu'elle n'eſt pas faite pour nous : c'eſt ainſi qu'on devient lâche & puſillanime, incapable de réſiſter également à la peine & aux paſſions. Chacun ſait combien les habitans des villes ſont peu propres à ſoutenir les travaux de la guerre, & l'on n'ignore pas quelle eſt la réputation des gens de lettres en fait de bravoure (*e*).

(*e*) Voici un exemple moderne pour ceux qui me reprochent de n'en citer que d'anciens. La Republique de Genes, cherchant à ſubjuguer plus aiſément les Corſes, n'a pas trouvé de moyen plus ſûr que d'établir chez eux une Academie. Il ne me ſeroit pas difficile d'alonger cette Note ; mais ce ſeroit faire tort à l'intelligence des ſeuls Lecteurs dont je me ſoucie.

Or rien n'eſt plus juſtement ſuſpect que l'honneur d'un poltron.

Tant de réflexions ſur la foibleſſe de notre nature ne ſervent ſouvent qu'à nous détourner des entrepriſes généreuſes. A force de méditer ſur les miſeres de l'humanité, notre imagination nous accable de leur poids, & trop de prévoyance nous ôte le courage en nous ôtant la ſécurité. C'eſt bien en vain que nous prétendons nous munir contre les accidens imprévus : " Si la ſcience „ eſſayant de nous armer de nouvelles défenſes contre „ les inconvéniens naturels, nous a plus imprimé en la „ fantaiſie leur grandeur & poids, qu'elle n'a ſes raiſons „ & vaines ſubtilités à nous en couvrir „.

Le goût de la philoſophie relâche tous les liens d'eſtime & de bienveillance qui attachent les hommes à la ſociété, & c'eſt peut-être le plus dangereux des maux qu'elle engendre. Le charme de l'étude rend bientôt inſipide tout autre attachement. De plus, à force de réfléchir ſur l'humanité, à force d'obſerver les hommes, le Philoſophe apprend à les apprécier ſelon leur valeur, & il eſt difficile d'avoir bien de l'affection pour ce qu'on mépriſe. Bientôt il réunit en ſa perſonne tout l'intérêt que les hommes vertueux partagent avec leurs ſemblables : ſon mépris pour les autres tourne au profit de ſon orgueil : ſon amour-propre augmente en même pro-

portion que son indifférence pour le reste de l'univers. La famille, la patrie deviennent pour lui des mots vuides de sens : il n'est ni parent, ni citoyen, ni homme ; il est Philosophe.

En même tems que la culture des sciences retire en quelque sorte de la presse le cœur du Philosophe, elle y engage en un autre sens celui de l'homme de Lettres & toujours avec un égal préjudice pour la vertu. Tout homme qui s'occupe des talens agréables veut plaire, être admiré, & il veut être admiré plus qu'un autre. Les applaudissemens publics appartiennent à lui seul : je dirois qu'il fait tout pour les obtenir, s'il ne faisoit encore plus pour en priver ses concurrens. De-là naissent d'un côté les rafinemens du goût & de la politesse ; vile & basse flatterie, soins séducteurs, insidieux, puériles, qui, à la longue, rappetissent l'ame & corrompent le cœur ; & de l'autre, les jalousies, les rivalités, les haines d'Artistes si renommées, la perfide calomnie, la fourberie, la trahison, & tout ce que le vice a de plus lâche & de plus odieux. Si le Philosophe méprise les hommes, l'Artiste s'en fait bientôt mépriser, & tous deux concourent enfin à les rendre méprisables.

Il y a plus ; & de toutes les vérités que j'ai proposées à la considération des sages, voici la plus étonnante & la plus cruelle. Nos écrivains regardent tous comme le chef-

d'œuvre de la politique de notre ſiecle les ſciences, les arts, le luxe, le commerce, les loix, & les autres liens qui reſſerrant entre les hommes les nœuds de la ſociété (*f*) par l'intérêt perſonnel, les mettent tous dans une dépendance mutuelle, leur donnent des beſoins réciproques, & des intérêts communs, & obligent chacun d'eux de concourir au bonheur des autres pour pouvoir faire le ſien. Ces idées ſont belles, ſans doute, & préſentées ſous un jour favorable : mais en les examinant avec attention & ſans partialité, on trouve beaucoup à rabattre des avantages qu'elles ſemblent préſenter d'abord.

C'eſt donc une choſe bien merveilleuſe que d'avoir mis les hommes dans l'impoſſibilité de vivre entr'eux ſans ſe prévenir, ſe ſupplanter, ſe tromper, ſe trahir, ſe détruire mutuellement! Il faut déſormais ſe garder de nous laiſſer jamais voir tels que nous ſommes : car pour deux hommes dont les intérêts s'accordent, cent mille peut être leur ſont oppoſés, & il n'y a d'autre moyen pour réuſſir que de tromper ou perdre tous ces gens-là. Voilà la ſource funeſte des violences, des trahiſons, des per-

(*f*) Je me plains de ce que la Philoſophie relâche les liens de la ſociété qui ſont formés par l'eſtime & la bienveillance mutuelle, & je me plains de ce que les ſciences, les arts & tous les autres objets de commerce reſſerrent les liens de la ſociété par l'intérêt perſonnel. C'eſt qu'en effet on ne peut reſſerrer un de ces liens que l'autre ne ſe relâche d'autant. Il n'y a donc point en ceci de contradiction.

fidies, & de toutes les horreurs qu'exige nécessairement un état de choses où chacun feignant de travailler à la fortune ou à la réputation des autres, ne cherche qu'à élever la sienne au-dessus d'eux & à leurs dépens.

Qu'avons-nous gagné à cela? Beaucoup de babil, des riches & des raisonneurs, c'est-à-dire, des ennemis de la vertu & du sens-commun. En revanche, nous avons perdu l'innocence & les mœurs. La foule rampe dans la misere; tous sont les esclaves du vice. Les crimes non commis sont déjà dans le fond des cœurs, & il ne manque à leur exécution que l'assurance de l'impunité.

Etrange & funeste constitution où les richesses accumulées facilitent toujours les moyens d'en accumuler de plus grandes, & où il est impossible à celui qui n'a rien d'acquérir quelque chose; où l'homme de bien n'a nul moyen de sortir de la misere; où les plus fripons sont les plus honorés & où il faut nécessairement renoncer à la vertu pour devenir un honnête homme! Je sais que les déclamateurs ont dit cent fois tout cela; mais ils le disoient en déclamant, & moi je le dis sur des raisons; ils ont apperçu le mal, & moi j'en découvre les causes, & je fais voir sur-tout une chose très-consolante & très-utile en montrant que tous ces vices n'appartiennent pas tant à l'homme, qu'à l'homme mal gouverné (*g*).

(*g*) Je remarque qu'il regne actuellement dans le monde une multitude de petites maximes qui séduisent les simples par un faux air de philoso-

Telles font les vérités que j'ai développées & que j'ai tâché de prouver dans les divers écrits que j'ai pu-

phie, & qui, outre cela, font très-commodes pour terminer les difputes d'un ton important & décifif, fans avoir befoin d'examiner la queftion. Telle eft celle-ci : " Les hommes ont „ par-tout les mêmes paffions ; par-„ tout l'amour-propre & l'intérêt les „ conduifent ; donc ils font par-tout „ les mêmes „. Quand les Géometres ont fait une fuppofition qui, de raifonnement en raifonnement, les conduit à une abfurdité, ils reviennent fur leurs pas & démontrent ainfi la fuppofition fauffe. La même méthode appliquée à la maxime en queftion en montreroit aifément l'abfurdité : mais raifonnons autrement. Un Sauvage eft un homme, & un Européen eft un homme. Le demi-philofophe conclut auffi-tôt que l'un ne vaut pas mieux que l'autre ; mais le Philofophe dit : en Europe, le gouvernement, les loix, les coutumes, l'intérêt, tout met les particuliers dans la néceffité de fe tromper mutuellement & fans ceffe ; tout leur fait un devoir du vice ; il faut qu'ils foient méchans pour être fages, car il n'y a point de plus grande folie que de faire le bonheur des fripons aux dépens du fien. Parmi les Sauvages, l'intérêt perfonnel parle auffi fortement que parmi nous, mais il ne dit pas les mêmes chofes : l'amour de la fociété & le foin de leur commune défenfe font les feuls liens qui les uniffent : ce mot de *propriété* qui coûte tant de crimes à nos honnêtes gens, n'a prefque aucun fens parmi eux ; ils n'ont entre eux nulle difcuffion d'intérêt qui les divife ; rien ne les porte à fe tromper l'un l'autre ; l'eftime publique eft le feul bien auquel chacun afpire, & qu'ils méritent tous. Il eft très-poffible qu'un Sauvage faffe une mauvaife action, mais il n'eft pas poffible qu'il prenne l'habitude de mal faire, car cela ne lui feroit bon à rien. Je crois qu'on peut faire une très-jufte eftimation des mœurs des hommes fur la multitude des affaires qu'ils ont entre eux : plus ils commercent enfemble, plus ils admirent leurs talens & leur induftrie, plus ils fe friponnent décemment & adroitement, & plus ils font dignes de mépris. Je le dis à regret ; l'homme de bien eft celui qui n'a befoin de tromper perfonne, & le Sauvage eft cet homme-là.

Illum non populi fafces, non purpura Regum
Flexit, & infidos agitans difcordia fratres ;
Non res Romanæ, perituraque regna ; neque ille
Aut doluit miferans inopem, aut invidit habenti.

bliés ſur cette matiere. Voici maintenant les concluſions que j'en ai tirées.

La ſcience n'eſt point faite pour l'homme en général. Il s'égare ſans ceſſe dans ſa recherche ; & s'il l'obtient quelquefois, ce n'eſt preſque jamais qu'à ſon préjudice. Il eſt né pour agir & penſer, & non pour réfléchir. La réflexion ne ſert qu'à le rendre malheureux ſans le rendre meilleur ni plus ſage : elle lui fait regretter les biens paſſés & l'empêche de jouir du préſent : elle lui préſente l'avenir heureux pour le ſéduire par l'imagination & le tourmenter par les deſirs, & l'avenir malheureux pour le lui faire ſentir d'avance. L'étude corrompt ſes mœurs, altere ſa ſanté, détruit ſon tempérament, & gâte ſouvent ſa raiſon ; ſi elle lui apprenoit quelque choſe, je le trouverois encore fort mal dédommagé.

J'avoue qu'il y a quelques génies ſublimes qui ſavent pénétrer à travers les voiles dont la vérité s'enveloppe, quelques ames privilégiées, capables de réſiſter à la bêtiſe de la vanité, à la baſſe jalouſie, & aux autres paſſions qu'engendre le goût des Lettres. Le petit nombre de ceux qui ont le bonheur de réunir ces qualités, eſt la lumiere & l'honneur du genre-humain ; c'eſt à eux ſeuls qu'il convient pour le bien de tous de s'exercer à l'étude, & cette exception même confirme la regle ; car ſi tous les hommes étoient des Socrates, la ſcience

alors ne leur feroit pas nuifible, mais ils n'auroient aucun befoin d'elle.

Tout peuple qui a des mœurs, & qui par conféquent refpecte fes loix & ne veut point rafiner fur fes anciens ufages, doit fe garantir avec foin des fciences, & fur-tout des favans, dont les maximes fentencieufes & dogmatiques lui apprendroient bientôt à méprifer fes ufages & fes loix; ce qu'une nation ne peut jamais faire fans fe corrompre. Le moindre changement dans les coutumes, fût-il même avantageux à certains égards, tourne toujours au préjudice des mœurs. Car les coutumes font la morale du peuple; & dès qu'il ceffe de les refpecter, il n'a plus de regle que fes paffions ni de frein que les loix, qui peuvent quelquefois contenir les méchans, mais jamais les rendre bons. D'ailleurs, quand la philofophie a une fois appris au peuple à méprifer fes coutumes, il trouve bientôt le fecret d'éluder fes loix. Je dis donc qu'il en eft des mœurs d'un peuple comme de l'honneur d'un homme; c'eft un tréfor qu'il faut conferver, mais qu'on ne recouvre plus quand on l'a perdu (*b*).

(*b*) Je trouve dans l'hiftoire un exemple unique, mais frappant, qui femble contredire cette maxime : c'eft celui de la fondation de Rome faite par une troupe de bandits, dont les defcendans devinrent en peu de générations le plus vertueux peuple qui ait jamais exifté. Je ne ferois pas en peine d'expliquer ce fait, fi c'en étoit ici le lieu : mais je me contenterai

Mais

Mais quand un peuple eſt une fois corrompu à un certain point, ſoit que les ſciences y aient contribué ou non, faut-il les bannir ou l'en préſerver pour le rendre meilleur ou pour l'empêcher de devenir pire? C'eſt une autre queſtion dans laquelle je me ſuis poſitivement déclaré pour la négative. Car premiérement, puiſqu'un peuple vicieux ne revient jamais à la vertu, il ne s'agit pas de rendre bons ceux qui ne le ſont plus, mais de conſerver tels ceux qui ont le bonheur de l'être. En ſecond lieu, les mêmes cauſes qui ont corrompu les peuples ſervent quelquefois à prévenir une plus grande corruption; c'eſt ainſi que celui qui s'eſt gâté le tempérament par un uſage indiſcret de la médecine, eſt forcé de recourir encore aux médecins pour ſe conſerver en vie; & c'eſt ainſi que les arts & les ſciences après avoir fait éclore les vices, ſont néceſſaires pour les empêcher de ſe tourner en crimes; elles les couvrent au moins d'un vernis qui

de remarquer que les fondateurs de Rome étoient moins des hommes dont les mœurs fuſſent corrompues, que des hommes dont les mœurs n'étoient point formées : ils ne mépriſoient pas la vertu, mais ils ne la connoiſſoient pas encore; car ces mots *vertus* & *vices* ſont des notions collectives qui ne naiſſent que de la fréquentation des hommes. Au ſurplus, on tireroit un mauvais parti de cette objection en faveur des ſciences; car des deux premiers Rois de Rome qui donnerent une forme à la République & inſtituerent ſes coutumes & ſes mœurs, l'un ne s'occupoit que de guerres, l'autre que de rites ſacrés; les deux choſes du monde les plus éloignées de la Philoſophie.

ne permet pas au poiſon de s'exhaler auſſi librement. Elles détruiſent la vertu, mais elles en laiſſent le ſimulacre public (*i*) qui eſt toujours une belle choſe. Elles introduiſent à ſa place la politeſſe & les bienſéances, & à la crainte de paroître méchant, elles ſubſtituent celle de paroître ridicule.

Mon avis eſt donc, & je l'ai déjà dit plus d'une fois, de laiſſer ſubſiſter & même d'entretenir avec ſoin les Académies, les Colleges, les Univerſités, les Bibliotheques, les Spectacles, & tous les autres amuſemens qui peuvent faire quelque diverſion à la méchanceté des hommes, & les empêcher d'occuper leur oiſiveté à des choſes plus dangereuſes. Car dans une contrée où il ne ſeroit plus queſtion d'honnêtes gens ni de bonnes mœurs, il vaudroit encore mieux vivre avec des fripons qu'avec des brigands.

Je demande maintenant où eſt la contradiction de cultiver moi-même des goûts dont j'approuve le progrès? Il ne s'agit plus de porter les peuples à bien faire, il

(*i*) Ce ſimulacre eſt une certaine douceur de mœurs qui ſupplée quelquefois à leur pureté, une certaine apparence d'ordre qui prévient l'horrible confuſion, une certaine admiration des belles choſes qui empêche les bonnes de tomber tout-à-fait dans l'oubli. C'eſt le vice qui prend le maſque de la vertu, non comme l'hypocriſie pour tromper & trahir, mais pour s'ôter ſous cette aimable & ſacrée effigie l'horreur qu'il a de lui-même quand il ſe voit à découvert.

faut ſeulement les diſtraire de faire le mal ; il faut les occuper à des niaiſeries pour les détourner des mauvaiſes actions ; il faut les amuſer au lieu de les prêcher. Si mes Ecrits ont édifié le petit nombre des bons, je leur ai fait tout le bien qui dépendoit de moi, & c'eſt peut-être les ſervir utilement encore que d'offrir aux autres des objets de diſtraction qui les empêchent de ſonger à eux. Je m'eſtimerois trop heureux d'avoir tous les jours une Piece à faire ſiffler, ſi je pouvois à ce prix contenir pendant deux heures les mauvais deſſeins d'un ſeul des Spectateurs, & ſauver l'honneur de la fille ou de la femme de ſon ami, le ſecret de ſon confident, ou la fortune de ſon créancier. Lorſqu'il n'y a plus de mœurs, il ne faut ſonger qu'à la police ; & l'on ſait aſſez que la Muſique & les Spectacles en ſont un des plus importans objets.

S'il reſte quelque difficulté à ma juſtification, j'oſe le dire hardiment, ce n'eſt vis-à-vis ni du public ni de mes adverſaires ; c'eſt vis-à-vis de moi ſeul : car ce n'eſt qu'en m'obſervant moi-même que je puis juger ſi je dois me compter dans le petit nombre, & ſi mon ame eſt en état de ſoutenir le faix des exercices littéraires. J'en ai ſenti plus d'une fois le danger ; plus d'une fois je les ai abandonnés dans le deſſein de ne les plus reprendre, & renonçant à leur charme ſéducteur, j'ai ſacrifié à la

paix de mon cœur les ſeuls plaiſirs qui pouvoient encore le flatter. Si dans les langueurs qui m'accablent, ſi ſur la fin d'une carriere pénible & douloureuſe, j'ai oſé les reprendre encore quelques momens pour charmer mes maux, je crois au moins n'y avoir mis ni aſſez d'intérêt ni aſſez de prétention, pour mériter à cet égard les juſtes reproches que j'ai faits aux gens de Lettres.

Il me faloit une épreuve pour achever la connoiſſance de moi-même, & je l'ai faite ſans balancer. Après avoir reconnu la ſituation de mon ame dans les ſuccès littéraires, il me reſtoit à l'examiner dans les revers. Je ſais maintenant qu'en penſer, & je puis mettre le public au pire. Ma piece a eu le ſort qu'elle méritoit & que j'avois prévu; mais, à l'ennui près qu'elle m'a cauſé, je ſuis ſorti de la repréſentation bien plus content de moi & à plus juſte titre que ſi elle eût réuſſi.

Je conſeille donc à ceux qui ſont ſi ardens à chercher des reproches à me faire, de vouloir mieux étudier mes principes & mieux obſerver ma conduite, avant que de m'y taxer de contradiction & d'inconſéquence. S'ils s'apperçoivent jamais que je commence à briguer les ſuffrages du public, ou que je tire vanité d'avoir fait de jolies chanſons, ou que je rougiſſe d'avoir écrit de mauvaiſes Comédies, ou que je cherche à nuire à la gloire de mes concurrens, ou que j'affecte de mal parler des

grands hommes de mon fiecle pour tâcher de m'élever à leur niveau en les rabaiffant au mien, ou que j'afpire à des places d'Académie, ou que j'aille faire ma cour aux femmes qui donnent le ton, ou que j'encenfe la fottife des grands, ou que ceffant de vouloir vivre du travail de mes mains, je tienne à ignominie le métier que je me fuis choifi & faffe des pas vers la fortune, s'ils remarquent en un mot que l'amour de la réputation me faffe oublier celui de la vertu, je les prie de m'en avertir & même publiquement, & je leur promets de jetter à l'inftant au feu mes écrits & mes Livres, & de convenir de toutes les erreurs qu'il leur plaira de me reprocher.

En attendant, j'écrirai des Livres, je ferai des Vers & de la Mufique, fi j'en ai le talent, le tems, la force & la volonté : je continuerai à dire très-franchement tout le mal que je penfe des Lettres & de ceux qui les cultivent (*k*), & croirai n'en valoir pas moins pour cela.

(*k*) J'admire combien la plupart des gens de Lettres ont pris le change dans cette affaire-ci. Quand ils ont vu les fciences & les arts attaqués, ils ont cru qu'on en vouloit perfonnellement à eux, tandis que fans fe contredire eux-mêmes, ils pourroient tous penfer comme moi, que, quoique ces chofes aient fait beaucoup de mal à la fociété, il eft très-effentiel de s'en fervir aujourd'hui comme d'une médecine au mal qu'elles ont caufé, ou comme de ces animaux malfaifans qu'il faut écrafer fur la morfure. En un mot, il n'y a pas un homme de Lettres qui, s'il peut foutenir dans fa conduite l'examen de l'article précédent, ne puiffe dire en fa faveur ce que je dis en la mienne ; & cette maniere de raifonner me paroît leur convenir d'au-

Il eſt vrai qu'on pourra dire quelque jour : Cet ennemi ſi déclaré des ſciences & des arts, fit pourtant & publia des pieces de Théâtre ; & ce diſcours ſera, je l'avoue, une ſatire très-amere, non de moi, mais de mon ſiecle.

tant mieux, qu'entre nous, ils ſe ſoucient fort peu des ſciences, pourvu qu'elles continuent de mettre les ſavans en honneur. C'eſt comme les prêtres du paganiſme, qui ne tenoient à la religion qu'autant qu'elle les faiſoit reſpecter.



NARCISSE,

OU

L'AMANT DE LUI-MÊME,

COMEDIE.

ACTEURS.

LISIMON.

VALERE.	Enfans de Lisimon.
LUCINDE.	
ANGELIQUE.	Frere & sœur, pupilles de Lisimon.
LÉANDRE.	

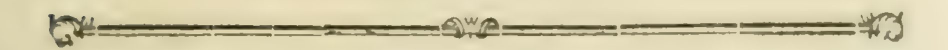
MARTON, Suivante.

FRONTIN, Valet de Valere.

La Scene est dans l'Appartement de Valere.

L'AMANT

L'AMANT
DE LUI-MÊME,
COMEDIE.



SCENE PREMIERE.

LUCINDE, MARTON.

LUCINDE.

Je viens de voir mon frere se promener dans le jardin ; hâtons-nous, avant son retour, de placer son portrait sur sa toilette.

MARTON.

Le voilà, Mademoiselle, changé dans ses ajustemens de maniere à le rendre méconnoissable. Quoiqu'il soit le plus joli homme du monde, il brille ici en femme encore avec de nouvelles graces.

LUCINDE.

Valere est, par sa délicatesse & par l'affectation de sa parure, une espece de femme cachée sous des habits d'homme, & ce portrait, ainsi travesti, semble moins le déguiser que le rendre à son état naturel.

MARTON.

Eh bien, où eſt le mal? Puiſque les femmes aujourd'hui cherchent à ſe rapprocher des hommes, n'eſt-il pas convenable que ceux-ci faſſent la moitié du chemin, & qu'ils tâchent de gagner en agrémens autant qu'elles en ſolidité? Grace à la mode, tout s'en mettra plus aiſément de niveau.

LUCINDE.

Je ne puis me faire à des modes auſſi ridicules. Peut-être notre ſexe aura-t-il le bonheur de n'en plaire pas moins, quoiqu'il devienne plus eſtimable. Mais pour les hommes, je plains leur aveuglement. Que prétend cette jeuneſſe étourdie en uſurpant tous nos droits? Eſperent-ils de mieux plaire aux femmes en s'efforçant de leur reſſembler?

MARTON.

Pour celui-là, ils auroient tort, & les femmes ſe haïſſent trop mutuellement pour aimer ce qui leur reſſemble. Mais revenons au portrait. Ne craignez-vous point que cette petite raillerie ne fâche Monſieur le Chevalier?

LUCINDE.

Non, Marton; mon frere eſt naturellement bon, il eſt même raiſonnable, à ſon défaut près. Il ſentira qu'en lui faiſant par ce portrait un reproche muet & badin, je n'ai ſongé qu'à le guérir d'un travers qui choque juſqu'à cette tendre Angélique, cette aimable pupille de mon pere que Valere épouſe aujourd'hui. C'eſt lui rendre ſervice que de corriger les défauts de ſon amant, & tu ſais combien j'ai beſoin des ſoins de cette

chere amie pour me délivrer de Léandre son frere que mon pere veut aussi me faire épouser.

MARTON.

Si bien que ce jeune inconnu, ce Cléonte que vous vîtes l'été dernier à Passy, vous tient toujours fort au cœur?

LUCINDE.

Je ne m'en défends point; je compte même sur la parole qu'il m'a donnée de reparoître bientôt, & sur la promesse que m'a faite Angélique d'engager son frere à renoncer à moi.

MARTON.

Bon, renoncer! Songez que vos yeux auront plus de force pour serrer cet engagement, qu'Angélique n'en sauroit avoir pour le rompre.

LUCINDE.

Sans disputer sur tes flatteries, je te dirai que comme Léandre ne m'a jamais vue, il sera aisé à sa sœur de le prévenir, & de lui faire entendre que ne pouvant être heureux avec une femme dont le cœur est engagé ailleurs, il ne sauroit mieux faire que de s'en dégager par un refus honnête.

MARTON.

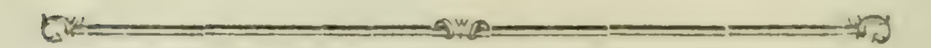
Un refus honnête! Ah! Mademoiselle, refuser une femme faite comme vous avec quarante mille écus, c'est une honnêteté dont jamais Léandre ne sera capable. *à part.* Si elle savoit que Léandre & Cléonte ne sont que la même personne, un tel refus changeroit bien d'épithete.

LUCINDE.

Ah ! Marton, j'entends du bruit; cachons vîte ce portrait. C'eſt, ſans doute, mon frere qui revient, & en nous amuſant à jaſer, nous nous ſommes ôté le loiſir d'exécuter notre projet.

MARTON.

Non, c'eſt Angélique.



SCENE II.

ANGELIQUE, LUCINDE, MARTON.

ANGELIQUE.

MA chere Lucinde, vous ſavez avec quelle répugnance je me prêtai à votre projet quand vous fîtes changer la parure du portrait de Valere en des ajuſtemens de femme. A préſent que je vous vois prête à l'exécuter, je tremble que le déplaiſir de ſe voir jouer ne l'indiſpoſe contre nous. Renonçons, je vous prie, à ce frivole badinage. Je ſens que je ne puis trouver de goût à m'égayer au riſque du repos de mon cœur.

LUCINDE.

Que vous êtes timide! Valere vous aime trop pour prendre en mauvaiſe part tout ce qui lui viendra de la vôtre, tant que vous ne ſerez que ſa maîtreſſe. Songez que vous n'avez plus qu'un jour à donner carriere à vos fantaiſies, & que le tour des ſiennes ne viendra que trop tôt. D'ailleurs, il eſt

question de le guérir d'un foible qui l'expose à la raillerie, & voilà proprement l'ouvrage d'une maîtresse. Nous pouvons corriger les défauts d'un amant. Mais, hélas! il faut supporter ceux d'un mari.

ANGELIQUE.

Que lui trouvez-vous après tout de si ridicule? Puisqu'il est aimable, a-t-il si grand tort de s'aimer, & ne lui en donnons-nous pas l'exemple? Il cherche à plaire. Ah! si c'est un défaut, quelle vertu plus charmante un homme pourroit-il apporter dans la société!

MARTON.

Sur-tout, dans la société des femmes.

ANGELIQUE.

Enfin, Lucinde, si vous m'en croyez, nous supprimerons & le portrait, & tout cet air de raillerie qui peut aussi bien passer pour une insulte que pour une correction.

LUCINDE.

Oh! non. Je ne perds pas ainsi les frais de mon industrie. Mais je veux bien courir seule les risques du succès, & rien ne vous oblige d'être complice dans une affaire dont vous pouvez n'être que témoin.

MARTON.

Belle distinction!

LUCINDE.

Je me réjouis de voir la contenance de Valere. De quelque

maniere qu'il prenne la chofe, cela fera toujours une fcene affez plaifante.

MARTON.

J'entends. Le prétexte eft de corriger Valere : mais le vrai motif eft de rire à fes dépens. Voilà le génie & le bonheur des femmes. Elles corrigent fouvent les ridicules en ne fongeant qu'à s'en amufer.

ANGELIQUE.

Enfin, vous le voulez, mais je vous avertis que vous me répondrez de l'événement.

LUCINDE.

Soit.

ANGELIQUE.

Depuis que nous fommes enfemble, vous m'avez fait cent pieces dont je vous dois la punition. Si cette affaire-ci me caufe la moindre tracafferie avec Valere, prenez garde à vous.

LUCINDE.

Oui, oui.

ANGELIQUE.

Songez un peu à Léandre.

LUCINDE.

Ah! ma chere Angélique...

ANGELIQUE.

Oh, fi vous me brouillez avec votre frere, je vous jure que vous épouferez le mien. *bas.* Marton, vous m'avez promis le fecret.

MARTON.

bas. Ne craignez rien.

LUCINDE.

Enfin, je ...

MARTON.

J'entends la voix du Chevalier. Prenez au plutôt votre parti; à moins que vous ne vouliez lui donner un cercle de filles à sa toilette.

LUCINDE.

Il faut bien éviter qu'il nous apperçoive. *Elle met le portrait sur la toilette.* Voilà le piege tendu.

MARTON.

Je veux un peu guetter mon homme pour voir..

LUCINDE.

Paix. Sauvons-nous.

ANGELIQUE.

Que j'ai de mauvais pressentimens de tout ceci!



SCENE III.

VALERE, FRONTIN.

VALERE.

SANGARIDE, ce jour eſt un grand jour pour vous.

FRONTIN.

Sangaride; c'eſt-à-dire, Angélique. Oui, c'eſt un grand jour que celui de la noce, & qui même alonge diablement tous ceux qui le ſuivent.

VALERE.

Que je vais goûter de plaiſir à rendre Angélique heureuſe !

FRONTIN.

Auriez-vous envie de la rendre veuve ?

VALERE.

Mauvais plaiſant.... Tu ſais à quel point je l'aime. Dis-moi; que connois-tu qui puiſſe manquer à ſa félicité ? Avec beaucoup d'amour, quelque peu d'eſprit, & une figure.... comme tu vois; on peut, je penſe, ſe tenir toujours aſſez ſûr de plaire.

FRONTIN.

La choſe eſt indubitable, & vous en avez fait ſur vous-même la premiere expérience.

VALERE.

VALERE.

Ce que je plains en tout cela, c'eſt je ne ſais combien de petites perſonnes que mon mariage fera ſécher de regret, & qui vont ne ſavoir plus que faire de leur cœur.

FRONTIN.

Oh ! que ſi. Celles qui vous ont aimé, par exemple, s'occuperont à bien déteſter votre chere moitié. Les autres.... Mais où diable les prendre, ces autres-là ?

VALERE.

La matinée s'avance ; il eſt tems de m'habiller pour aller voir Angélique. Allons. *Il ſe met à ſa toilette.* Comment me trouves-tu ce matin ? Je n'ai point de feu dans les yeux ; j'ai le teint battu ; il me ſemble que je ne ſuis point à l'ordinaire.

FRONTIN.

A l'ordinaire ! Non, vous êtes ſeulement à votre ordinaire.

VALERE.

C'eſt une fort méchante habitude que l'uſage du rouge ; à la fin je ne pourrai m'en paſſer & je ſerai du dernier mal ſans cela. Où eſt donc ma boëte à mouches ? Mais que vois-je là ? un portrait... Ah ! Frontin ; le charmant objet... Où as-tu pris ce portrait ?

FRONTIN.

Moi ? Je veux être pendu ſi je ſais dequoi vous me parlez.

VALERE.

Quoi ! ce n'eſt pas toi qui a mis ce portrait ſur ma toilette ?

FRONTIN.

Non, que je meure.

VALERE.

Qui feroit-ce donc ?

FRONTIN.

Ma foi, je n'en fais rien. Ce ne peut être que le diable ou vous.

VALERE.

A d'autres. On t'a payé pour te taire ... Sais-tu bien que la comparaifon de cet objet nuit à Angelique ? .... Voilà d'honneur la plus jolie figure que j'aye vue de ma vie. Quels yeux, Frontin ! ... Je crois qu'ils reffemblent aux miens.

FRONTIN.

C'eft tout dire.

VALERE.

Je lui trouve beaucoup de mon air ... Elle eft, ma foi, charmante .... Ah ! fi l'efprit foutient tout cela .... Mais fon goût me répond de fon efprit. La friponne eft connoiffeufe en mérite !

FRONTIN.

Que diable ! Voyons donc toutes ces merveilles.

VALERE.

Tiens, tiens. Penfes-tu me duper avec ton air niais ? Me crois-tu novice en aventures ?

FRONTIN.

Ne me trompé-je point ! C'eft lui .... c'eft lui-même.

Comme le voilà paré! Que de fleurs! que de pompons! C'eſt ſans doute quelque tour de Lucinde; Marton y ſera tout au moins de moitié. Ne troublons point leur badinage. Mes indiſcrétions précédentes m'ont coûté trop cher.

VALERE.

Hé bien? Monſieur Frontin reconnoîtroit-il l'original de cette peinture?

FRONTIN.

Pouh! ſi je le connois! Quelques centaines de coups de pied au cul, & autant de ſoufflets que j'ai eu l'honneur d'en recevoir en détail, ont bien cimenté la connoiſſance.

VALERE.

Une fille, des coups de pied! Cela eſt un peu gaillard.

FRONTIN.

Ce ſont de petites impatiences domeſtiques qui la prennent à propos de rien.

VALERE.

Comment? l'aurois-tu ſervie?

FRONTIN.

Oui, Monſieur; & j'ai même l'honneur d'être toujours ſon très-humble ſerviteur.

VALERE.

Il ſeroit aſſez plaiſant qu'il y eût dans Paris une jolie femme qui ne fût pas de ma connoiſſance!... Parle-moi ſincerement. L'original eſt-il auſſi aimable que le portrait?

FRONTIN.

Comment, aimable ! ſavez-vous, Monſieur, que ſi quelqu'un pouvoit approcher de vos perfections, je ne trouverois qu'elle ſeule à vous comparer.

VALERE, *conſidérant le portrait.*

Mon cœur n'y réſiſte pas.... Frontin, dis-moi le nom de cette belle.

FRONTIN, *à part.*

Ah ! ma foi, me voilà pris ſans verd.

VALERE.

Comment s'appelle-t-elle ? Parle donc.

FRONTIN.

Elle s'appelle... elle s'appelle... elle ne s'appelle point. C'eſt une fille anonyme, comme tant d'autres.

VALERE.

Dans quels triſtes ſoupçons me jette ce coquin ! Se pourroit-il que des traits auſſi charmans ne fuſſent que ceux d'une griſette ?

FRONTIN.

Pourquoi non ? La beauté ſe plaît à parer des viſages qui ne tirent leur fierté que d'elle.

VALERE.

Quoi, c'eſt...

FRONTIN.

Une petite perſonne bien coquette, bien minaudiere, bien

vaine ſans grand ſujet de l'être : en un mot, un vrai petit-maître femelle.

VALERE.

Voilà comment ces faquins de valets parlent des gens qu'ils ont ſervis. Il faut voir cependant. Dis-moi où elle demeure ?

FRONTIN.

Bon, demeurer ? Eſt-ce que cela demeure jamais ?

VALERE.

Si tu m'inpatiente ... Où loge-t-elle, maraut ?

FRONTIN.

Ma foi, Monſieur, à ne vous point mentir, vous le ſavez tout auſſi bien que moi.

VALERE.

Comment ?

FRONTIN.

Je vous jure que je ne connois pas mieux que vous l'original de ce portrait.

VALERE.

Ce n'eſt pas toi qui l'as placé là ?

FRONTIN.

Non, la peſte m'étouffe.

VALERE.

Ces idéés que tu m'en as données ...

FRONTIN.

Ne voyez-vous pas que vous me les fourniſſiez vous-même ?

Eſt-ce qu'il y a quelqu'un dans le monde auſſi ridicule que cela ?

VALERE.

Quoi ! je ne pourrai découvrir d'où vient ce portrait ? Le myſtere & la difficulté irritent mon empreſſement. Car, je te l'avoue, j'en ſuis très-réellement épris.

FRONTIN *à part.*

La choſe eſt impayable ! Le voilà amoureux de lui-même.

VALERE.

Cependant, Angélique, la charmante Angélique ... En vérité, je ne comprends rien à mon cœur, & je veux voir cette nouvelle maîtreſſe avant que de rien déterminer ſur mon mariage.

FRONTIN.

Comment, Monſieur ? Vous ne ... Ah ! vous vous moquez.

VALERE.

Non, je te dis très-ſérieuſement que je ne ſaurois offrir ma main à Angélique, tant que l'incertitude de mes ſentimens ſera un obſtacle à notre bonheur mutuel. Je ne puis l'épouſer aujourd'hui ; c'eſt un point réſolu.

FRONTIN.

Oui, chez vous. Mais Monſieur votre pere qui a fait auſſi ſes petites réſolutions à part, eſt l'homme du monde le moins propre à céder aux vôtres ; vous ſavez que ſon foible n'eſt pas la complaiſance.

VALERE.

Il faut la trouver à quelque prix que ce ſoit. Allons, Frontin, courons, cherchons par-tout.

FRONTIN.

Allons, courons, volons; faiſons l'inventaire & le ſignalement de toutes les jolies filles de Paris. Peſte, le bon petit livre que nous aurions-là! Livre rare, dont la lecture n'endormiroit pas !

VALERE.

Hâtons-nous. Viens achever de m'habiller.

FRONTIN.

Attendez, voici tout-à-propos Monſieur votre pere. Propoſons-lui d'être de la partie.

VALERE.

Tais-toi, bourreau. Le malheureux contre-tems.



SCENE IV.

LISIMON, VALERE, FRONTIN.

LISIMON, *qui doit toujours avoir le ton bruſque.*

HEben, mon fils ?

VALERE.

Frontin, un ſiege à Monſieur.

LISIMON.

Je veux reſter debout. Je n'ai que deux mots à te dire.

VALERE.

Je ne ſaurois, Monſieur, vous écouter que vous ne ſoyez aſſis.

LISIMON.

Que diable ! il ne me plaît pas, moi. Vous verrez que l'impertinent fera des complimens avec ſon pere.

VALERE.

Le reſpect . . .

LISIMON.

Oh ! le reſpect conſiſte à m'obéir & à ne me point gêner Mais, qu'eſt-ce ? encore en deshabillé ? un jour de noces ? Voilà qui eſt joli ! Angélique n'a donc point encore reçu ta viſite ?

VALERE.

J'achevois de me coëffer, & j'allois m'habiller pour me préſenter décemment devant elle.

LISIMON.

Faut-il tant d'appareil pour nouer des cheveux & mettre un habit. Parbleu, dans ma jeuneſſe, nous uſions mieux du tems, & ſans perdre les trois quarts de la journée à faire la roue devant un miroir, nous ſavions à plus juſte titre avancer nos affaires auprès des belles.

VALERE.

Il ſemble, cependant, que quand on veut être aimé, on ne ſauroit prendre trop de ſoin pour ſe rendre aimable, & qu'une parure ſi négligée ne devoit pas annoncer des amans bien occupés du ſoin de plaire.

LISIMON.

Pure ſottiſe. Un peu de négligence ſied quelquefois bien quand

on aime. Les femmes nous tenoient plus de compte de nos empressemens que du tems que nous aurions perdu à notre toilette, & sans affecter tant de délicatesse dans la parure, nous en avions davantage dans le cœur. Mais laissons cela. J'avois pensé à différer ton mariage jusqu'à l'arrivée de Léandre, afin qu'il eût le plaisir d'y assister, & que j'eusse, moi, celui de faire tes noces & celles de ta sœur en un même jour.

VALERE, *bas.*

Frontin, quel bonheur !

FRONTIN.

Oui, un mariage reculé ; c'est toujours autant de gagné sur le repentir.

LISIMON.

Qu'en dis-tu, Valere ? Il semble qu'il ne feroit pas séant de marier la sœur sans attendre le frere, puisqu'il est en chemin.

VALERE.

Je dis, mon pere, qu'on ne peut rien de mieux pensé.

LISIMON.

Ce délai ne te feroit donc pas de peine ?

VALERE.

L'empressement de vous obéir surmontera toujours toutes mes répugnances.

LISIMON.

C'étoit pourtant dans la crainte de te mécontenter que je ne te l'avois pas proposé.

VALERE.

Votre volonté n'eſt pas moins la regle de mes deſirs que celle de mes actions. *bas.* Frontin, quel bon-homme de pere !

LISIMON.

Je ſuis charmé de te trouver ſi docile, tu en auras le mérite à bon marché; car, par une lettre que je reçois à l'inſtant, Léandre m'apprend qu'il arrive aujourd'hui.

VALERE.

Hé bien, mon pere ?

LISIMON.

Hé bien, mon fils, par ce moyen rien ne ſera dérangé.

VALERE.

Comment, vous voudriez le marier en arrivant ?

FRONTIN.

Marier un homme tout botté !

LISIMON.

Non pas cela ; puiſque, d'ailleurs, Lucinde & lui ne s'étant jamais vus, il faut bien leur laiſſer le loiſir de faire connoiſſance : mais il aſſiſtera au mariage de ſa ſœur, & je n'aurai pas la dureté de faire languir un fils auſſi complaiſant.

VALERE.

Monſieur.....

LISIMON.

Ne crains rien ; je connois & j'approuve trop ton empreſſement pour te jouer un auſſi mauvais tour.

VALERE.

Mon pere . . . . .

LISIMON.

Laiſſons cela, te dis-je, je devine tout ce que tu pourrois me dire.

VALERE.

Mais, mon pere . . . j'ai fait . . . des réflexions . . .

LISIMON.

Des réflexions, toi? J'avois tort. Je n'aurois pas deviné celui-là. Sur quoi donc, s'il vous plaît, roulent vos méditations ſublimes?

VALERE.

Sur les inconvéniens du mariage.

FRONTIN.

Voilà un texte qui fournit.

LISIMON.

Un ſot peut réfléchir quelquefois; mais ce n'eſt jamais qu'après la ſottiſe. Je reconnois-là mon fils.

VALERE.

Comment, après la ſottiſe? Mais je ne ſuis pas encore marié.

LISIMON.

Apprenez, Monſieur le philoſophe, qu'il n'y a nulle différence de ma volonté à l'acte. Vous pouviez moraliſer quand je vous propoſai la choſe, & que vous en étiez vous-même ſi empreſſé. J'aurois de bon cœur écouté vos raiſons. Car, vous ſavez ſi je ſuis complaiſant.

FRONTIN.

Oh! oui Monſieur, nous ſommes là-deſſus en état de vous rendre juſtice.

LISIMON.

Mais aujourd'hui que tout eſt arrêté, vous pouvez ſpéculer à votre aiſe; ce ſera, s'il vous plaît, ſans préjudice de la noce.

VALERE.

La contrainte redouble ma répugnance. Songez, je vous ſupplie, à l'importance de l'affaire. Daignez m'accorder quelques jours....

LISIMON.

Adieu, mon fils; tu ſeras marié ce ſoir, ou.... tu m'entends. Comme j'étois la dupe de la fauſſe déférence du pendard!



SCENE V.

VALERE, FRONTIN.

VALERE.

Ciel! dans quelle peine me jette ſon inflexibilité!

FRONTIN.

Oui, marié ou déshérité! épouſer une femme ou la miſere! on balanceroit à moins.

VALERE.

Moi, balancer! Non; mon choix étoit encore incertain, l'opiniâtreté de mon pere l'a déterminé.

FRONTIN.

En faveur d'Angélique?

VALERE.

Tout au contraire.

FRONTIN.

Je vous félicite, Monfieur, d'une réfolution auffi héroïque. Vous allez mourir de faim en digne martyr de la liberté. Mais s'il étoit queftion d'époufer le portrait? hem! le mariage ne vous paroîtroit plus fi affreux?

VALERE.

Non; mais fi mon pere prétendoit m'y forcer, je crois que j'y réfifterois avec la même fermeté, & je fens que mon cœur me rameneroit vers Angélique fi-tôt qu'on m'en voudroit éloigner.

FRONTIN.

Quelle docilité! Si vous n'héritez pas des biens de Monfieur votre pere, vous hériterez au moins de fes vertus. *Regardant le portrait.* Ah!

VALERE.

Qu'as-tu?

FRONTIN.

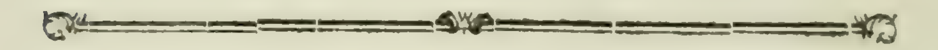
Depuis notre difgrace, ce portrait me femble avoir pris une phyfionomie famelique, un certain air alongé.

VALERE.

C'eft trop perdre de tems à des impertinences. Nous devrions déjà avoir couru la moitié de Paris. *Il fort.*

FRONTIN.

Au train dont vous allez, vous courrez bientôt les champs. Attendons, cependant, le dénouement de tout ceci; & pour feindre de mon côté une recherche imaginaire, allons-nous cacher dans un cabaret.



SCENE VI.

ANGELIQUE, MARTON.

MARTON.

AH! ah, ah, ah! la plaiſante ſcene? Qui l'eût jamais prévue? Que vous avez perdu, Mademoiſelle, à n'être point ici cachée avec moi quand il s'eſt ſi bien épris de ſes propres charmes!

ANGELIQUE.

Il s'eſt vu par mes yeux.

MARTON.

Quoi! vous auriez la foibleſſe de conſerver des ſentimens pour un homme capable d'un pareil travers?

ANGELIQUE.

Il te paroît donc bien coupable! Qu'a-t-on, cependant, à lui reprocher que le vice univerſel de ſon âge? Ne crois pas pourtant qu'inſenſible à l'outrage du Chevalier, je ſouffre qu'il me préfere ainſi le premier viſage qui le frappe agréablement.

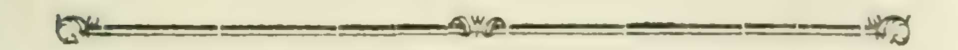
J'ai trop d'amour pour n'avoir pas de la délicateſſe, & Valere me ſacrifiera ſes folies dès ce jour, ou je ſacrifierai mon amour à ma raiſon.

MARTON.

Je crains bien que l'un ne ſoit auſſi difficile que l'autre.

ANGELIQUE.

Voici Lucinde. Mon frere doit arriver aujourd'hui. Prends bien garde qu'elle ne le ſoupçonne d'être ſon inconnu juſqu'à ce qu'il en ſoit tems.



SCENE VII.

LUCINDE, ANGELIQUE, MARTON.

MARTON.

JE gage, Mademoiſelle, que vous ne devineriez jamais quel a été l'effet du portrait? vous en rirez ſurement.

LUCINDE.

Eh! Marton, laiſſons-là le portrait; j'ai bien-d'autres choſes en tête. Ma chere Angélique, je ſuis déſolée, je ſuis mourante. Voici l'inſtant où j'ai beſoin de tout votre ſecours. Mon pere vient de m'annoncer l'arrivée de Léandre. Il veut que je me diſpoſe à le recevoir aujourd'hui & à lui donner la main dans huit jours.

ANGELIQUE.

Que trouvez-vous donc-là de si terrible ?

MARTON.

Comment, terrible! Vouloir marier une belle personne de dix-huit ans avec un homme de vingt-deux, riche & bienfait! En vérité, cela fait peur, & il n'y a point de fille en âge de raison à qui l'idée d'un tel mariage ne donnât la fievre.

LUCINDE.

Je ne veux rien vous cacher; j'ai reçu en même tems une lettre de Cléonte; il sera incessamment à Paris; il va faire agir auprès de mon pere; il me conjure de différer mon mariage: enfin, il m'aime toujours. Ah, ma chere, serez-vous insensible aux alarmes de mon cœur & cette amitié que vous m'avez jurée.....

ANGELIQUE.

Plus cette amitié m'est chere, & plus je dois souhaiter d'en voir resserrer les nœuds par votre mariage avec mon frere. Cependant, Lucinde, votre repos est le premier de mes desirs, & mes vœux sont encore plus conformes aux vôtres que vous ne pensez.

LUCINDE.

Daignez donc vous rappeller vos promesses. Faites-bien comprendre à Léandre que mon cœur ne sauroit être à lui, que....

MARTON.

Mon Dieu! ne jurons de rien. Les hommes ont tant de ressources

ressources & les femmes tant d'inconstance, que si Léandre se mettoit bien dans la tête de vous plaire, je parie qu'il en viendroit à bout malgré vous.

LUCINDE.

Marton!

MARTON.

Je ne lui donne pas deux jours pour supplanter votre inconnu sans vous en laisser même le moindre regret.

LUCINDE.

Allons, continuez ... Chere Angélique, je compte sur vos soins; & dans le trouble qui m'agite, je cours tout tenter auprès de mon pere pour différer, s'il est possible, un hymen que la préoccupation de mon cœur me fait envisager avec effroi. *Elle sort.*

ANGELIQUE.

Je devrois l'arrêter. Mais Lisimon n'est pas un homme à céder aux sollicitations de sa fille, & toutes ses prieres ne feront qu'affermir ce mariage qu'elle-même souhaite d'autant plus qu'elle paroît le craindre. Si je me plais à jouir pendant quelques instans de ses inquiétudes, c'est pour lui en rendre l'événement plus doux. Quelle autre vengeance pourroit être autorisée par l'amitié?

MARTON.

Je vais la suivre; & sans trahir notre secret, l'empêcher, s'il se peut, de faire quelque folie.



SCENE VIII.

ANGELIQUE.

INSENSÉE que je suis ! mon esprit s'occupe à des badineries pendant que j'ai tant d'affaires avec mon cœur. Hélas ! peut-être qu'en ce moment Valere confirme son infidélité. Peut-être qu'instruit de tout & honteux de s'être laissé surprendre, il offre par dépit son cœur à quelqu'autre objet. Car voilà les hommes ; ils ne se vengent jamais avec plus d'emportement que quand ils ont le plus de tort. Mais le voici, bien occupé de son portrait.



SCENE IX.

ANGELIQUE, VALERE.

VALERE, *sans voir Angélique.*

JE cours sans savoir où je dois chercher cet objet charmant. L'amour ne guidera-t-il point mes pas ?

ANGELIQUE, *à part.*

Ingrat ! il ne les conduit que trop bien.

VALERE.

Ainsi l'amour a toujours ses peines. Il faut que je les éprouve

à chercher la beauté que j'aime, ne pouvant en trouver à me faire aimer.

ANGELIQUE, *à part.*

Quelle impertinence! Hélas! comment peut-on être ſi ſat & ſi aimable tout à la fois?

VALERE.

Il faut attendre Frontin; il aura peut-être mieux réuſſi. En tout cas, Angélique m'adore...

ANGELIQUE, *à part.*

Ah, traître! tu connois trop mon foible.

VALERE.

Après tout, je ſens toujours que je ne perdrai rien auprès d'elle: le cœur, les appas, tout s'y trouve.

ANGELIQUE, *à part.*

Il me fera l'honneur de m'agréer pour ſon pis-aller.

VALERE.

Que j'éprouve de bizarrerie dans mes ſentimens! Je renonce à la poſſeſſion d'un objet charmant & auquel, dans le fond, mon penchant me ramene encore. Je m'expoſe à la diſgrace de mon pere pour m'entêter d'une belle, peut-être indigne de mes ſoupirs, peut-être imaginaire, ſur la ſeule foi d'un portrait tombé des nues & flatté à coup-sûr. Quel caprice! quelle folie! Mais quoi! la folie & les caprices ne ſont-ils pas le relief d'un homme aimable? *regardant le portrait.* Que de graces!... Quels traits!... Que cela eſt enchanté!... Que

D 2

cela eſt divin! Ah! qu'Angélique ne ſe flatte pas de ſoutenir la comparaiſon avec tant de charmes.

ANGELIQUE, *ſaiſiſſant le portrait.*

Je n'ai garde aſſurément. Mais qu'il me ſoit permis de partager votre admiration. La connoiſſance des charmes de cette heureuſe rivale adoucira du moins la honte de ma défaite.

VALERE.

O ciel!

ANGELIQUE.

Qu'avez-vous donc? vous paroiſſez tout interdit. Je n'aurois jamais cru qu'un petit-maître fût ſi aiſé à décontenancer.

VALERE.

Ah! cruelle, vous connoiſſez tout l'aſcendant que vous avez ſur moi, & vous m'outragez ſans que je puiſſe répondre.

ANGELIQUE.

C'eſt fort mal fait, en vérité; & réguliérement vous devriez me dire des injures. Allez, Chevalier, j'ai pitié de votre embarras. Voilà votre portrait; & je ſuis d'autant moins fâchée que vous en aimiez l'original, que vos ſentimens ſont ſur ce point tout-à-fait d'accord avec les miens.

VALERE.

Quoi! vous connoiſſez la perſonne?...

ANGELIQUE.

Non-ſeulement je la connois, mais je puis vous dire qu'elle eſt ce que j'ai de plus cher au monde.

VALERE.

Vraiment, voici du nouveau, & le langage eſt un peu ſingulier dans la bouche d'une rivale.

ANGELIQUE.

Je ne ſais ! mais il eſt ſincere. *A part.* S'il ſe pique, je triomphe.

VALERE.

Elle a donc bien du mérite ?

ANGELIQUE.

Il ne tient qu'à elle d'en avoir infiniment.

VALERE.

Point de défaut, ſans doute.

ANGELIQUE.

Oh ! beaucoup. C'eſt une petite perſonne bizarre, capricieuſe, éventée, étourdie, volage, & ſur-tout d'une vanité inſupportable. Mais quoi ! elle eſt aimable avec tout cela, & je prédis d'avance que vous l'aimerez juſqu'au tombeau.

VALERE.

Vous y conſentez donc ?

ANGELIQUE.

Oui.

VALERE.

Cela ne vous fâchera point ?

ANGELIQUE.

Non.

VALERE, *à part.*

Son indifférence me désespere. *Haut.* Oserai-je me flatter qu'en ma faveur vous voudrez bien resserrer encore votre union avec elle ?

ANGELIQUE.

C'est tout ce que je demande.

VALERE, *outré.*

Vous dites tout cela avec une tranquillité qui me charme.

ANGELIQUE.

Comment donc ? vous vous plaigniez tout à l'heure de mon enjouement, & à présent vous vous fâchez de mon sang-froid. Je ne sais plus quel ton prendre avec vous.

VALERE.

Bas. Je creve de dépit. *Haut.* Mademoiselle m'accorde-t-elle la faveur de me faire faire connoissance avec elle ?

ANGELIQUE.

Voilà, par exemple, un genre de service que je suis bien sure que vous n'attendez pas de moi : mais je veux passer votre espérance, & je vous le promets encore.

VALERE.

Ce sera bientôt, au moins ?

ANGELIQUE.

Peut-être dès aujourd'hui.

VALERE.

Je n'y puis plus tenir. *Il veut s'en aller.*

ANGELIQUE, *à part.*

Je commence à bien augurer de tout ceci ; il a trop de dépit pour n'avoir plus d'amour. *Haut.* Où allez-vous, Valere ?

VALERE.

Je vois que ma préſence vous gêne, & je vais vous céder la place.

ANGELIQUE.

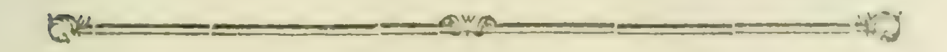
Ah ! point. Je vais me retirer moi-même : il n'eſt pas juſte que je vous chaſſe de chez vous.

VALERE.

Allez, allez ; ſouvenez-vous que qui n'aime rien ne mérite pas d'être aimée.

ANGELIQUE.

Il vaut encore mieux n'aimer rien que d'être amoureux de ſoi-même.

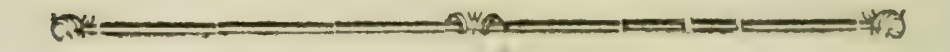


SCENE X.

VALERE.

AMOUREUX de ſoi-même ! Eſt-ce un crime de ſentir un peu ce qu'on vaut ? Je ſuis cependant bien piqué. Eſt-il poſſible qu'on perde un amant tel que moi ſans douleur ? On diroit qu'elle me regarde comme un homme ordinaire. Hélas ! je me déguiſe en vain le trouble de mon cœur, & je trem-

ble de l'aimer encore après ſon inconſtance. Mais non ; tout mon cœur n'eſt qu'à ce charmant objet. Courons tenter de nouvelles recherches, & joignons au ſoin de faire mon bonheur, celui d'exciter la jalouſie d'Angélique. Mais voici Frontin.



SCENE XI.

VALERE, FRONTIN, *ivre.*

FRONTIN.

QUE diable ! je ne ſais pourquoi je ne puis me tenir ; j'ai pourtant fait de mon mieux pour prendre des forces.

VALERE.

Eh bien, Frontin, as-tu trouvé ?...

FRONTIN.

Oh ! oui, Monſieur.

VALERE.

Ah ! ciel ! ſeroit-il poſſible ?

FRONTIN.

Auſſi j'ai bien eu de la peine.

VALERE.

Hâte-toi donc de me dire...

FRONTIN.

FRONTIN.

Il m'a falu courir tous les cabarets du quartier.

VALERE.

Des cabarets!

FRONTIN.

Mais j'ai réussi au-delà de mes espérances.

VALERE.

Conte-moi donc...

FRONTIN.

C'étoit un feu... une mousse...

VALERE.

Que diable barbouille cet animal?

FRONTIN.

Attendez que je reprenne la chose par ordre.

VALERE.

Tais-toi, ivrogne, faquin; ou réponds-moi sur les ordres que je t'ai donnés au sujet de l'original du portrait.

FRONTIN.

Ah! oui, l'original. Justement. Réjouissez-vous, réjouissez-vous, vous dis-je.

VALERE.

Hé bien?

FRONTIN.

Il n'est déjà ni à la Croix-blanche, ni au Lion-d'or, ni à la Pomme de pin, ni...

VALERE.

Bourreau, finiras-tu ?

FRONTIN.

Patience. Puifqu'il n'eft pas-là, il faut qu'il foit ailleurs ; &... oh, je le trouverai, je le trouverai...

VALERE.

Il me prend des démangeaifons de l'affommer; fortons.



SCENE XII.

FRONTIN.

ME voilà, en effet, affez joli garçon... Ce plancher eft diablement raboteux. Où en étois-je ? Ma foi, je n'y fuis plus. Ah! fi fait...



SCENE XIII.

LUCINDE, FRONTIN.

LUCINDE.

FRONTIN, où eft ton maître ?

FRONTIN.

Mais, je crois qu'il fe cherche actuellement.

LUCINDE.

Comment, il fe cherche ?

FRONTIN.

Oui, il ſe cherche pour s'épouſer.

LUCINDE.

Qu'eſt-ce que c'eſt que ce galimathias?

FRONTIN.

Ce galimathias! vous n'y comprenez donc rien?

LUCINDE.

Non, en vérité.

FRONTIN.

Ma foi, ni moi non plus : je vais pourtant vous l'expliquer, ſi vous voulez.

LUCINDE.

Comment m'expliquer ce que tu ne comprends pas?

FRONTIN.

Oh! dame, j'ai fait mes études, moi.

LUCINDE.

Il eſt ivre, je crois. Eh! Frontin, je t'en prie, rappelle un peu ton bon ſens; tâche de te faire entendre.

FRONTIN.

Pardi rien n'eſt plus aiſé. Tenez. C'eſt un portrait... métamor... non, métaphor... oui, métaphoriſé. C'eſt mon maître, c'eſt une fille... vous avez fait un certain mélange... Car j'ai deviné tout ça, moi. Hé bien, peut-on parler plus clairement?

LUCINDE.

Non, cela n'eſt pas poſſible.

FRONTIN.

Il n'y a que mon maître qui n'y comprenne rien. Car il eſt devenu amoureux de ſa reſſemblance.

LUCINDE.

Quoi! ſans ſe reconnoître?

FRONTIN.

Oui, & c'eſt bien ce qu'il y a d'extraordinaire.

LUCINDE.

Ah! je comprends tout le reſte. Et qui pouvoit prévoir cela? Cours vîte, mon pauvre Frontin, vole chercher ton maître & dis-lui que j'ai les choſes les plus preſſantes à lui communiquer. Prends garde, ſur-tout, de ne lui point parler de tes devinations. Tiens, voilà pour...

FRONTIN.

Pour boire, n'eſt-ce pas?

LUCINDE.

Oh non, tu n'en as pas de beſoin.

FRONTIN.

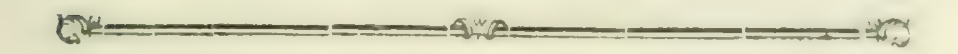
Ce ſera par précaution.



SCENE XIV.

LUCINDE.

NE balançons pas un inſtant, avouons tout; & quoiqu'il m'en puiſſe arriver, ne ſouffrons pas qu'un frere ſi cher ſe donne un ridicule par les moyens mêmes que j'avois employés pour l'en guérir. Que je ſuis malheureuſe! J'ai déſobligé mon frere; mon pere irrité de ma réſiſtance n'en eſt que plus abſolu; mon amant abſent n'eſt point en état de me ſecourir; je crains les trahiſons d'une amie, & les précautions d'un homme que je ne puis ſouffrir: car je le hais ſurement, & je ſens que je préférerois la mort à Léandre.



SCENE XV.

ANGELIQUE, LUCINDE, MARTON.

ANGELIQUE.

CONSOLEZ-vous, Lucinde, Léandre ne veut pas vous faire mourir. Je vous avoue, cependant, qu'il a voulu vous voir ſans que vous le ſuſſiez.

LUCINDE.

Hélas! tant-pis.

ANGELIQUE.

Mais ſavez-vous bien que voilà un tant-pis qui n'eſt pas trop modeſte ?

MARTON.

C'eſt une petite veine du ſang fraternel.

LUCINDE.

Mon Dieu, que vous êtes méchantes ! Après cela, qu'a-t-il dit ?

ANGELIQUE.

Il m'a dit qu'il ſeroit au déſeſpoir de vous obtenir contre votre gré.

MARTON.

Il a même ajouté que votre réſiſtance lui faiſoit plaiſir en quelque maniere. Mais il a dit cela d'un certain air... Savez-vous qu'à bien juger de vos ſentimens pour lui, je gagerois qu'il n'eſt gueres en reſte avec vous. Haïſſez-le toujours de même, il ne vous rendra pas mal le change.

LUCINDE.

Voilà une façon de m'obéir qui n'eſt pas trop polie.

MARTON.

Pour être poli avec nous autres femmes, il ne faut pas toujours être ſi obéiſſant.

ANGELIQUE.

La ſeule condition qu'il a miſe à ſa renonciation eſt que vous recevrez ſa viſite d'adieu.

LUCINDE.

Oh, pour cela non; je l'en quitte.

ANGELIQUE.

Ah! vous ne ſauriez lui refuſer cela. C'eſt d'ailleurs un engagement que j'ai pris avec lui. Je vous avertis même confidemment qu'il compte beaucoup ſur le ſuccès de cette entrevue, & qu'il oſe eſpérer qu'après avoir paru à vos yeux vous ne réſiſterez plus à cette alliance.

LUCINDE.

Il a donc bien de la vanité.

MARTON.

Il ſe flatte de vous apprivoiſer.

ANGELIQUE.

Et ce n'eſt que ſur cet eſpoir qu'il a conſenti au traité que je lui ai propoſé.

MARTON.

Je vous réponds qu'il n'accepte le marché que parce qu'il eſt bien ſûr que vous ne le prendrez pas au mot.

LUCINDE.

Il faut être d'une fatuité bien inſupportable. Hé bien, il n'a qu'à paroître: je ſerai curieuſe de voir comment il s'y prendra pour étaler ſes charmes; & je vous donne ma parole qu'il ſera reçu d'un air... faites le venir. Il a beſoin d'une leçon; comptez qu'il la recevra... inſtructive.

ANGELIQUE.

Voyez-vous, ma chere Lucinde, on ne tient pas tout ce qu'on se propose ; je gage que vous vous radoucirez.

MARTON.

Les hommes sont furieusement adroits ; vous verrez qu'on vous appaisera.

LUCINDE.

Soyez en repos là-dessus.

ANGELIQUE.

Prenez-y garde, au moins ; vous ne direz pas qu'on ne vous a point avertie.

MARTON.

Ce ne sera pas notre faute si vous vous laissez surprendre.

LUCINDE.

En vérité, je crois que vous voulez me faire devenir folle.

ANGELIQUE.

Bas à Marton. La voilà au point. *Haut.* Puisque vous le voulez donc, Marton va vous l'amener.

LUCINDE.

Comment ?

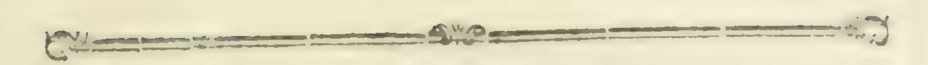
MARTON.

Nous l'avons laissé dans l'antichambre, il va être ici à l'instant.

LUCINDE.

O cher Cléonte ! que ne peux-tu voir la maniere dont je reçois tes rivaux.

SCENE



SCENE XVI.

ANGELIQUE, LUCINDE, MARTON, LEANDRE.

ANGELIQUE.

APPROCHEZ, Léandre, venez apprendre à Lucinde à mieux connoître ſon propre cœur; elle croit vous haïr, & va faire tous ſes efforts pour vous mal recevoir : mais je vous réponds, moi, que toutes ces marques apparentes de haine ſont en effet autant de preuves réelles de ſon amour pour vous.

LUCINDE, *toujours ſans regarder Léandre.*

Sur ce pied-là, il doit s'eſtimer bien favoriſé, je vous aſſure; le mauvais petit eſprit!

ANGELIQUE.

Allons, Lucinde, faut-il que la colere vous empêche de regarder les gens?

LÉANDRE.

Si mon amour excite votre haine, connoiſſez combien je ſuis criminel. *Il ſe jette aux genoux de Lucinde.*

LUCINDE.

Ah! Cléonte! Ah! méchante Angélique!

LÉANDRE.

Léandre vous a trop déplu pour que j'ose me prévaloir sous ce nom des graces que j'ai reçues sous celui de Cléonte. Mais si le motif de mon déguisement en peut justifier l'effet, vous le pardonnerez à la délicatesse d'un cœur dont le foible est de vouloir être aimé pour lui-même.

LUCINDE.

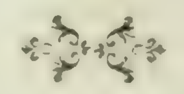
Levez-vous, Léandre ; un excès de délicatesse n'offense que les cœurs qui en manquent, & le mien est aussi content de l'épreuve que le vôtre doit l'être du succès. Mais vous, Angélique ! ma chere Angélique a eu la cruauté de se faire un amusement de mes peines ?

ANGELIQUE.

Vraiment il vous siéroit bien de vous plaindre ! Hélas ! vous êtes heureux l'un & l'autre, tandis que je suis en proie aux alarmes.

LÉANDRE.

Quoi ! ma chere sœur, vous avez songé à mon bonheur, pendant même que vous aviez des inquiétudes sur le vôtre ? Ah ! c'est une bonté que je n'oublierai jamais. *Il lui baise la main.*



SCENE XVII.

LEANDRE, VALERE, ANGELIQUE, LUCINDE, MARTON.

VALERE.

QUE ma préfence ne vous gêne point. Comment, Mademoifelle? je ne connoiffois pas toutes vos conquêtes ni l'heureux objet de votre préférence, & j'aurai foin de me fouvenir par humilité qu'après avoir foupiré le plus conftamment, Valere a été le plus maltraité.

ANGELIQUE.

Ce feroit mieux fait que vous ne penfez, & vous auriez befoin en effet de quelques leçons de modeftie.

VALERE.

Quoi! vous ofez joindre la raillerie à l'outrage, & vous avez le front de vous applaudir quand vous devriez mourir de honte?

ANGELIQUE.

Ah! vous vous fâchez; je vous laiffe; je n'aime pas les injures.

VALERE.

Non, vous demeurerez; il faut que je jouiffe de toute votre honte.

ANGELIQUE.

Hé bien, jouiſſez.

VALERE.

Car, j'eſpere que vous n'aurez pas la hardieſſe de tenter votre juſtification.

ANGELIQUE.

N'ayez pas peur.

VALERE.

Et que vous ne vous flattez pas que je conſerve encore les moindres ſentimens en votre faveur.

ANGELIQUE.

Mon opinion là-deſſus ne changera rien à la choſe.

VALERE.

Je vous déclare que je ne veux plus avoir pour vous que de la haine.

ANGELIQUE.

C'eſt fort bien fait.

VALERE *tirant le portrait.*

Et voici déſormais l'unique objet de tout mon amour.

ANGELIQUE.

Vous avez raiſon. Et moi je vous declare que j'ai pour Monſieur, *montrant ſon frere*, un attachement qui n'eſt de gueres inférieur au vôtre pour l'original de ce portrait.

VALERE.

L'ingrat! Hélas, il ne me reſte plus qu'à mourir!

ANGELIQUE.

Valere, écoutez. J'ai pitié de l'état où je vous vois. Vous devez convenir que vous êtes le plus injuste des hommes, de vous emporter sur une apparence d'infidélité dont vous m'avez vous-même donné l'exemple ; mais ma bonté veut bien encore aujourd'hui passer par-dessus vos travers.

VALERE.

Vous verrez qu'on me fera la grace de me pardonner !

ANGELIQUE.

En vérité, vous ne le méritez gueres. Je vais cependant vous apprendre à quel prix je puis m'y résoudre. Vous m'avez ci-devant témoigné des sentimens que j'ai payés d'un retour trop tendre pour un ingrat. Malgré cela, vous m'avez indignement outragée par un amour extravagant conçu sur un simple portrait avec toute la légéreté, & j'ose dire, toute l'étourderie de votre âge & de votre caractere, il n'est pas tems d'examiner si j'ai dû vous imiter, & ce n'est pas à vous qui êtes coupable qu'il conviendroit de blâmer ma conduite.

VALERE.

Ce n'est pas à moi, grands dieux ! Mais voyons où tendent ces beaux discours.

ANGELIQUE.

Le voici. Je vous ai dit que je connoissois l'objet de votre nouvel amour, & cela est vrai. J'ai ajouté que je l'aimois tendrement, & cela n'est encore que trop vrai. En vous avouant

ſon mérite, je ne vous ai point déguiſé ſes défauts. J'ai fait plus, je vous ai promis de vous le faire connoître, & je vous engage à préſent ma parole de le faire dès aujourd'hui, dès cette heure même : car je vous avertis qu'il eſt plus près de vous que vous ne penſez.

VALERE.

Qu'entends-je ? quoi, la...

ANGELIQUE.

Ne m'interrompez point, je vous prie. Enfin, la vérité me force encore à vous répéter que cette perſonne vous aime avec ardeur, & je puis vous répondre de ſon attachement comme du mien propre. C'eſt à vous maintenant de choiſir entr'elle & moi, celle à qui vous deſtinez toute votre tendreſſe : choiſiſſez, Chevalier ; mais choiſiſſez dès cet inſtant & ſans retour.

MARTON.

Le voilà, ma foi, bien embarraſſé. L'alternative eſt plaiſante. Croyez-moi, Monſieur, choiſiſſez le portrait ; c'eſt le moyen d'être à l'abri des rivaux.

LUCINDE.

Ah! Valere, faut-il balancer ſi long-tems pour ſuivre les impreſſions du cœur ?

VALERE *aux pieds d'Angélique & jettant le portrait.*

C'en eſt fait ; vous avez vaincu, belle Angélique, & je ſens combien les ſentimens qui naiſſent du caprice ſont inférieurs

à ceux que vous inſpirez. (*Marton ramaſſe le portrait.*) Mais, hélas! quand tout mon cœur revient à vous, puis-je me flatter qu'il me ramenera le vôtre?

ANGELIQUE.

Vous pourrez juger de ma reconnoiſſance par le ſacrifice que vous venez de me faire. Levez-vous, Valere, & conſidérez bien ces traits.

LÉANDRE *regardant auſſi.*

Attendez donc! Mais je crois reconnoître cet objet-là . . . c'eſt . . . oui, ma foi, c'eſt lui . . .

VALERE.

Qui, lui? Dites donc, elle. C'eſt une femme à qui je renonce, comme à toutes les femmes de l'univers, ſur qui Angélique l'emportera toujours.

ANGELIQUE.

Oui, Valere; c'étoit une femme juſqu'ici : mais j'eſpere que ce ſera déſormais un homme ſupérieur à ces petites foibleſſes qui dégradoient ſon ſexe & ſon caractere.

VALERE.

Dans quelle étrange ſurpriſe vous me jettez!

ANGELIQUE.

Vous devriez d'autant moins méconnoître cet objet que vous avez eu avec lui le commerce le plus intime, & qu'aſſurément on ne vous accuſera pas de l'avoir négligé. Otez à

cette tête cette parure étrange que votre sœur y a fait ajouter. . . .

VALERE.

Ah! que vois-je?

MARTON.

La chose n'est-elle pas claire? vous voyez le portrait, & voilà l'original.

VALERE.

O ciel! & je ne meurs pas de honte!

MARTON.

Eh, Monsieur, vous êtes peut-être le seul de votre ordre qui la connoissiez.

ANGELIQUE.

Ingrat! avois-je tort de vous dire que j'aimois l'original de ce portrait?

VALERE.

Et moi je ne veux plus l'aimer que parce qu'il vous adore.

ANGELIQUE.

Vous voulez bien que pour affermir notre réconciliation je vous présente Léandre mon frere.

LÉANDRE.

Souffrez, Monsieur . . .

VALERE.

Dieux! quel comble de félicité! Quoi! même quand j'étois ingrat, Angélique n'étoit pas infidelle?

LUCINDE.

LUCINDE.

Que je prends de part à votre bonheur! & que le mien même en est augmenté!



SCENE XVIII.

LISIMON. *Les Acteurs de la Scene précédente.*

LISIMON.

AH! vous voici tous rassemblés fort à propos. Valere & Lucinde ayant tous deux résisté à leurs mariages, j'avois d'abord résolu de les y contraindre. Mais j'ai réfléchi qu'il faut quelquefois être bon pere, & que la violence ne fait pas toujours des mariages heureux. J'ai donc pris le parti de rompre dès aujourd'hui tout ce qui avoit été arrêté; & voici les nouveaux arrangemens que j'y substitue. Angélique m'épousera; Lucinde ira dans un couvent; Valere sera deshérité, & quant à vous, Léandre, vous prendrez patience, s'il vous plaît.

MARTON.

Fort bien, ma foi! voilà qui est toisé, on ne peut pas mieux.

LISIMON.

Qu'est-ce donc? vous voilà tout interdits! Est-ce que ce projet ne vous accommode pas?

MARTON.

Voyez ſi pas un d'eux deſſerrera les dents ! la peſte des ſots amans & de la ſotte jeuneſſe dont l'inutile babil ne tarit point, & qui ne ſavent trouver un mot dans une occaſion néceſſaire !

LISIMON.

Allons, vous ſavez tous mes intentions; vous n'avez qu'à vous y conformer.

LÉANDRE.

Eh, Monſieur ! daignez ſuſpendre votre courroux. Ne liſez-vous pas le repentir des coupables dans leurs yeux & dans leur embarras, & voulez-vous confondre les innocens dans la même punition ?

LISIMON.

Çà, je veux bien avoir la foibleſſe d'éprouver leur obéiſſance encore une fois. Voyons un peu. Eh bien, Monſieur Valere, faites-vous toujours des réflexions ?

VALERE.

Oui, mon pere; mais au lieu des peines du mariage, elles ne m'en offrent plus que les plaiſirs.

LISIMON.

Oh, oh ! vous avez bien changé de langage ! Et toi, Lucinde, aimes-tu toujours bien ta liberté ?

LUCINDE.

Je ſens, mon pere, qu'il peut être doux de la perdre ſous les loix du devoir.

LISIMON.

Ah! les voilà tous raiſonnables. J'en ſuis charmé. Embraſſez-moi, mes enfans, & allons conclure ces heureux hyménées. Ce que c'eſt qu'un coup d'autorité frappé à propos!

VALERE.

Venez, belle Angélique; vous m'avez guéri d'un ridicule qui faiſoit la honte de ma jeuneſſe; & je vais déſormais éprouver près de vous que quand on aime bien, on ne ſonge plus à ſoi-même.



L'ENGAGEMENT
TÉMÉRAIRE,
COMÉDIE EN VERS.



AVERTISSEMENT.

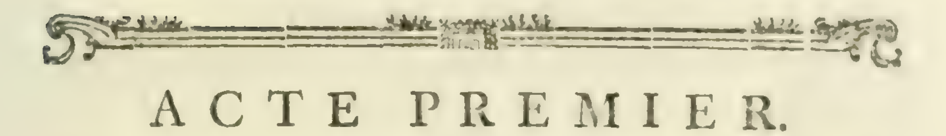
Rien n'eſt plus plat que cette Piece. Cependant j'ai gardé quelque attachement pour elle, à cauſe de la gaîté du troiſieme Acte & de la facilité avec laquelle elle fut faite en trois jours, grace à la tranquillité & au contentement d'eſprit, où je vivois alors ſans connoître l'art d'écrire & ſans aucune prétention. Si je fais moi-même l'Edition générale, j'eſpere avoir aſſez de raiſon pour en retrancher ce barbouillage, ſinon je laiſſe à ceux que j'aurai chargé de cette entrepriſe le ſoin de juger de ce qu'il convient, ſoit à ma mémoire, ſoit au goût préſent du Public.

ACTEURS.

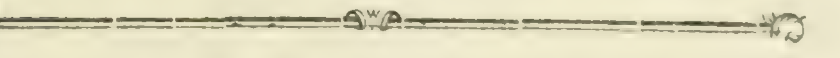
DORANTE, } Amis.
VALERE, }
ISABELLE, Veuve.
ÉLIANTE, Couſine d'Iſabelle.
LISETTE, Suivante d'Iſabelle.
CARLIN, Valet de Dorante.
UN NOTAIRE.
UN LAQUAIS.

La Scene eſt dans le Château d'Iſabelle.

L'ENGAGEMENT *TÉMÉRAIRE*, COMÉDIE.



ACTE PREMIER.



SCENE PREMIERE.

ISABELLE, ELIANTE.

ISABELLE.

L'HYMEN va donc, enfin, ſerrer des nœuds ſi doux:
Valere, à ſon retour, doit être votre époux,
Vous allez être heureuſe. Ah! ma chere Eliante!

ELIANTE.

Vous ſoupirez? Hé bien! Si l'exemple vous tente,
Dorante vous adore & vous le voyez bien.
Pourquoi gêner ainſi votre cœur & le ſien?
Car, vous l'aimez un peu: du moins, je le ſoupçonne.

ISABELLE.

Non, l'hymen n'aura plus de droits ſur ma perſonne,
Couſine; un premier choix m'a trop mal réuſſi.

ELIANTE.

Prenez votre revanche en faiſant celui-ci.

ISABELLE.

Je veux ſuivre la loi que j'ai ſu me preſcrire ;
Ou du moins...... Car Dorante a voulu me ſéduire ;
Sous le feint nom d'ami s'emparer de mon cœur.
Serois-je donc ainſi la dupe d'un trompeur,
Qui par le ſuccès même en ſeroit plus coupable ?
Et qui l'eſt trop, peut-être.

ELIANTE.

Il eſt donc pardonnable.

ISABELLE.

Point ; il ne m'aura pas trompée impunément.
Il vient. Eloignons-nous, ma Couſine, un moment.
Il n'eſt pas de ſon but auſſi près qu'il le penſe,
Et je veux à loiſir méditer ma vengeance.



SCENE II.

DORANTE.

ELLE m'évite encor ! Que veut dire ceci ?
Sur l'état de ſon cœur quand ſerai-je éclairci ?
Hazardons de parler...... Son humeur m'épouvante....
Carlin connoit beaucoup ſa nouvelle Suivante ;
Je veux....., *Il apperçoit Carlin.* Carlin ?

SCENE

SCENE III.

CARLIN, DORANTE.

CARLIN.

MONSIEUR?

DORANTE.

Vois-tu bien ce château?

CARLIN.

Oui, depuis fort long-tems.

DORANTE.

Qu'en dis-tu?

CARLIN.

Qu'il eſt beau.

DORANTE.

Mais encor?

CARLIN.

Beau, très-beau, plus beau qu'on ne peut-être.
Que diable!

DORANTE.

Et ſi bientôt j'en devenois le maître,
T'y plairois-tu?

CARLIN.

Selon; s'il nous reſtoit garni.

Cuiſine foiſonnante, & cellier bien fourni.
Pour vos amuſemens, Iſabelle, Eliante.
Pour ceux du ſieur Carlin, Liſette la ſuivante :
Mais, oui, je m'y plairois.

DORANTE.

Tu n'es pas dégoûté.
Hé bien, réjouis-toi, car il eſt......

CARLIN.

Acheté ?

DORANTE.

Non, mais gagné bientôt.

CARLIN.

Bon ! par quelle aventure ?
Iſabelle n'eſt pas d'âge ni de figure
A perdre ſes châteaux en quatre coups de dé.

DORANTE.

Il eſt à nous, te dis-je, & tout eſt décidé
Déjà dans mon eſprit.....

CARLIN.

Peſte ! la belle emplette !
Réſolue à part-vous ? c'eſt une affaire faite,
Le château déſormais ne ſauroit nous manquer.

DORANTE.

Songe à me ſeconder au lieu de te moquer.

CARLIN.

Oh ! Monfieur, je n'ai pas une tête fi vive ;
Et j'ai tant de lenteur dans l'imaginative,
Que mon efprit groffier toujours dans l'embarras ;
Ne fait jamais jouir des biens que je n'ai pas :
Je ferois un Créfus fans cette mal-adreffe.

DORANTE.

Sais-tu mon tendre ami, qu'avec ta gentilleffe
Tu pourrois bien, pour prix de ta moralité ;
Attirer fur ton dos quelque réalité ?

CARLIN.

Ah ! de moralifer je n'ai plus nulle envie.
Comme on te traite, hélas ! pauvre philofophie !
Çà, vous pouvez parler ; j'écoute fans fouffler.

DORANTE.

Apprends-donc un fecret qu'à tous il faut céler,
Si tu le peux, du moins.

CARLIN.

Rien ne m'eft plus facile.

DORANTE.

Dieu le veuille ! En ce cas tu pourras m'être utile.

CARLIN.

Voyons.

DORANTE.

J'aime Ifabelle.

CARLIN.

Oh ! quel ſecret ! Ma foi
Je le ſavois ſans vous.

DORANTE.

Qui te l'a dit ?

CARLIN.

Vous.

DORANTE.

Moi ?

CARLIN.

Oui, vous : vous conduiſez avec tant de myſtere
Vos intrigues d'amour, qu'en cherchant à les taire,
Vos airs myſtérieux, tous vos tours & retours
En inſtruiſent bientôt la ville & les fauxbourgs.
Paſſons. A votre amour la Belle répond-elle ?

DORANTE.

Sans doute.

CARLIN.

Vous croyez être aimé d'Iſabelle ?
Quelle preuve avez-vous du bonheur de vos feux ?

DORANTE.

Parbleu ! Meſſeu Carlin, vous êtes curieux !

CARLIN.

Oh ! ce ton-là, ma foi, ſent la bonne fortune ;

Mais trop de confiance en fait manquer plus d'une,
Vous le savez fort bien.

DORANTE.

Je suis sûr de mon fait,
Isabelle en tout lieu me fuit.

CARLIN.

Mais en effet
C'est de sa tendre ardeur une preuve constante !

DORANTE.

Ecoute jusqu'au bout. Cette veuve charmante
A la fin de son deuil déclara sans retour
Que son cœur pour jamais renonçoit à l'amour.
Presque dès ce moment mon ame en fut touchée ;
Je la vis, je l'aimai ; mais toujours attachée
Au vœu qu'elle avoit fait, je sentis qu'il faudroit
Ménager son esprit par un détour adroit :
Je feignis pour l'hymen beaucoup d'antipathie,
Et réglant mes discours sur sa philosophie,
Sous le tranquille nom d'une douce amitié,
Dans ses amusemens je fus mis de moitié.

CARLIN.

Peste ! ceci va bien. En amusant les Belles
On vient au serieux. Il faut rire auprès d'elles ;
Ce qu'on fait en riant est autant d'avancé.

DORANTE.

Dans ces ménagemens plus d'un an s'est passé.

Tu peux bien te douter qu'après toute une année
On eſt plus familier qu'après une journée ;
Et mille aimables jeux ſe paſſent entre amis,
Qu'avec un étranger on n'auroit pas permis.
Or, depuis quelque tems j'apperçois qu'Iſabelle
Se comporte avec moi d'une façon nouvelle.
Sa couſine toujours me reçoit de même œil ;
Mais ſous l'air affecté d'un favorable accueil,
Avec tant de réſerve Iſabelle me traite,
Qu'il faut, ou qu'en ſecret prévoyant ſa défaite,
Elle veuille éviter de m'en faire l'aveu,
Ou que d'un autre amant elle approuve le feu.

CARLIN.

Eh ! qui voudriez-vous qui pût ici lui plaire ?
Il n'entre en ce Château que vous ſeul & Valere,
Qui près de la couſine en eſclave enchaîné,
Va bientôt par l'hymen voir ſon feu couronné.

DORANTE.

Moi donc, n'appercevant aucun rival à craindre,
Ne dois-je pas juger que, voulant ſe contraindre,
Iſabelle aujourd'hui cherche à m'en impoſer
Sur le progrès d'un feu qu'elle veut déguiſer ?
Mais avec quelque ſoin qu'elle cache ſa flamme,
Mon cœur a pénétré le ſecret de ſon ame,
Ses yeux ont ſur les miens lancé ces traits charmans ;
Préſages fortunés du bonheur des amans.
Je ſuis aimé, te dis-je, un retour plein de charmes
Paye enfin mes ſoupirs, mes tranſports & mes larmes.

CARLIN.

Economisez mieux ces exclamations ;
Il est, pour les placer, d'autres occasions
Où cela fait merveille. Or, quant à notre affaire,
Je ne vois pas encor ce que mon ministere,
Si vous êtes aimé, peut en votre faveur ;
Que vous faut-il de plus ?

DORANTE.

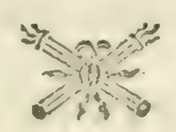
L'aveu de mon bonheur.
Il faut qu'en ce Château...... Mais j'apperçois Lisette,
Va m'attendre au logis. Sur-tout, bouche discrette.

CARLIN.

Vous offensez, Monsieur, les droits de mon métier.
On doit choisir son monde & puis s'y confier.

DORANTE *le rappellant.*

Ah! j'oubliois.... Carlin? j'ai reçu de Valere
Une Lettre d'avis que pour certaine affaire
Qu'il ne m'explique pas, il arrive aujourd'hui,
S'il vient, cours aussi-tôt m'en avertir ici.



SCENE IV.

DORANTE, LISETTE.

DORANTE.

AH! c'eſt toi belle enfant? Et bonjour ma Liſette,
Comment vont les galans? A ta mine coquette
On pourroit bien gager au moins pour deux ou trois:
Plus le nombre en eſt grand & mieux on fait ſon choix.

LISETTE.

Vous me prêtez, Monſieur, un petit caractere,
Mais fort joli, vraiment!

DORANTE.

Bon, bon! point de colere.
Tiens, avec ces traits-là, Liſette, par ta foi
Peux-tu défendre aux gens d'être amoureux de toi?

LISETTE.

Fort bien. Vous débitez la fleurette à merveilles,
Et vos galans diſcours enchantent les oreilles.
Mais au fait, croyez-moi.

DORANTE.

Parbleu! tu me ravis,

Feignant de vouloir l'embraſſer.

J'aime à te prendre au mot.

LISETTE.

LISETTE.

Tout doux, Monſieur !

DORANTE.

Tu ris

Et je veux rire auſſi.

LISETTE.

Je le vois. Malepeſte !
Comme à m'interpréter, Monſieur, vous êtes leſte !
Je m'entends autrement, & ſais qu'auprès de nous
Ce jargon ſéduiſant de Meſſieurs tels que vous,
Montre, par ricochet, où le diſcours s'adreſſe.

DORANTE.

Quoi ! tu penſerois donc qu'épris de ta maîtreſſe......

LISETTE.

Moi ? je ne penſe rien, mais ſi vous m'en croyez
Vous porterez ailleurs des feux trop mal payés.

DORANTE, *vivement.*

Ah ! je l'avois prévu ! l'ingrate a vû ma flamme,
Et c'eſt pour m'accabler qu'elle a lu dans mon ame.

LISETTE.

Qui vous a dit cela ?

DORANTE.

Qui me l'a dit ! c'eſt toi.

LISETTE.

Moi ? je n'y ſonge pas.

DORANTE.

Comment ?

LISETTE.

Non par ma foi.

DORANTE.

Et ces feux mal payés eſt-ce un reve ? eſt-ce un conte ?

LISETTE.

Diantre ! comme au cerveau d'abord le feu vous monte !
Je ne m'y frotte plus.

DORANTE.

Ah ! daigne m'éclaircir.
Quel plaiſir peux-tu prendre à me faire ſouffrir ?

LISETTE.

Et pourquoi ſi long-tems, vous, me faire myſtere
D'un ſecret dont je dois être dépoſitaire ?
J'ai voulu vous punir par un peu de ſouci.
Iſabelle n'a rien apperçu jusqu'ici.
a part. *haut.*
C'eſt mentir. Mais gardez qu'elle ne vous ſoupçonne ;
Car je doute en ce cas que ſon cœur vous pardonne.
Vous ne ſauriez penſer juſqu'où va ſa fierté.

DORANTE.

Me voilà retombé dans ma perplexité.

LISETTE.

Elle vient. Eſſayez de lire dans ſon ame,

Et sur-tout avec soin cachez lui votre flamme ;
Car vous êtes perdu si vous la laissez voir.

DORANTE.

Hélas ! tant de lenteur me met au désespoir.



SCENE V.

ISABELLE, DORANTE, LISETTE.

ISABELLE.

AH ! Dorante, bonjour. Quoi ! tous deux tête-à-tête !
Eh mais ! vous faisiez donc votre cour à Lisette ?
Elle est vraiment gentille & de bon entretien.

DORANTE.

Madame, il me suffit qu'elle vous appartient
Pour rechercher en tout le bonheur de lui plaire.

ISABELLE.

Si c'est-là votre objet, rien ne vous reste à faire,
Car Lisette s'attache à tous mes sentimens.

DORANTE.

Ah ! Madame !.....

ISABELLE.

Oh ! sur-tout, quittons les complimens,
Et laissons aux amans ce vulgaire langage.

La ſincere amitié de ſon froid étalage
A toujours dédaigné le fade & vain ſecours :
On n'aime point aſſez quand on le dit toujours.

DORANTE.

Ah ! du moins une fois, heureux qui peut le dire.

LISETTE, *bas.*

Taiſez-vous donc, jaſeur.

ISABELLE.

J'oſerois bien prédire
Que, ſur le ton touchant dont vous vous exprimez,
Vous aimerez bientôt, ſi déjà vous n'aimez.

DORANTE.

Moi, Madame ?

ISABELLE.

Oui, vous.

DORANTE.

Vous me raillez, ſans doute.

LISETTE, *à part.*

Oh ! ma foi, pour le coup mon homme eſt en déroute.

ISABELLE.

Je crois lire en vos yeux des ſymptomes d'amour.

DORANTE.

(haut à Liſette avec affectation.)

Madame, en vérité..... Pour lui faire ma cour,
Faut-il en convenir ?

LISETTE, *bas.*

Bravo, prenez courage.

Haut à Dorante. Mais il faut bien, Monſieur, aider au badinage.

ISABELLE.

Point ici de détour : parlez-moi franchement ;
Seriez-vous amoureux ?

LISETTE, *bas, vivement.*

Gardez de....

DORANTE.

Non vraiment,
Madame, il me déplait fort de vous contredire.

ISABELLE.

Sur ce ton poſitif, je n'ai plus rien à dire :
Vous ne voudriez pas, je crois, m'en impoſer.

DORANTE.

J'aimerois mieux mourir que de vous abuſer.

LISETTE, *bas.*

Il ment, ma foi, fort bien ; j'en ſuis aſſez contente.

ISABELLE.

Ainſi donc, votre cœur qu'aucun objet ne tente,
Les a tous dédaignés, & juſques aujourd'hui
N'en a point rencontré qui fût digne de lui.

DORANTE, *à part.*

Ciel ! ſe vit-on jamais en pareille détreſſe !

LISETTE.

Madame, il n'ose pas, par pure politesse
Donner à ce discours son approbation;
Mais je sais que l'amour est son aversion.
Bas à Dorante. Il faut ici du cœur.

ISABELLE.

Eh bien, j'en suis charmée.
Voilà notre amitié pour jamais confirmée,
Si ne sentant, du moins, nul penchant à l'amour,
Vous y voulez pour moi renoncer sans retour.

LISETTE.

Pour vous plaire, Madame, il n'est rien qu'il ne fasse.

ISABELLE.

Vous répondez pour lui? c'est de mauvaise grace.

DORANTE.

Hélas! j'approuve tout; dictez vos volontés.
Tous vos ordres par moi seront exécutés.

ISABELLE.

Ce ne sont point des loix, Dorante, que j'impose,
Et si vous répugnez à ce que je propose,
Nous pouvons dès ce jour nous quitter bons amis.

DORANTE.

Ah! mon goût à vos vœux sera toujours soumis.

ISABELLE.

Vous êtes complaisant; je veux être indulgente,

Et pour vous en donner une preuve évidente,
Je déclare à présent qu'un seul jour, un objet
Doivent borner le vœu qu'ici vous avez fait.
Tenez pour ce jour seul votre cœur en défense;
Evitez de l'amour jusques à l'apparence;
Envers un seul objet que je vous nommerai;
Résistez aujourd'hui, demain je vous ferai
Un don......

DORANTE, *vivement.*

A mon choix?

ISABELLE.

Soit, il faut vous satisfaire;
Et je vous laisserai régler votre salaire.
Je n'en excepte rien que les loix de l'honneur,
Je voudrois que le prix fût digne du vainqueur.

DORANTE.

Dieux! quels légers travaux pour tant de récompense!

ISABELLE.

Oui, mais si vous manquez un moment de prudence,
Le moindre acte d'amour, un soupir, un regard,
Un trait de jalousie, enfin, de votre part,
Vous privent à l'instant du droit que je vous laisse:
Je punirai sur moi votre propre foiblesse,
En vous voyant alors pour la derniere fois.
Telles sont du pari les immuables loix.

DORANTE.

Ah! que vous m'épargnez de mortelles alarmes!
Mais quel eſt donc enfin cet objet plein de charmes
Dont les attraits pour moi ſont tant à redouter?

ISABELLE.

Votre cœur aiſément pourra les rebuter;
Ne craignez rien.

DORANTE.

Et c'eſt?

ISABELLE.

C'eſt moi.

DORANTE.

Vous?

ISABELLE.

Oui, moi-même.

DORANTE.

Qu'entends-je?

ISABELLE.

D'où vous vient cette ſurpriſe extrême?
Si le combat avoit moins de facilité
Le prix ne vaudroit pas ce qu'il auroit coûté.

LISETTE.

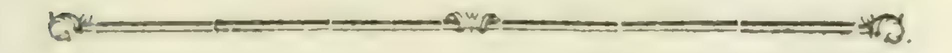
Mais regardez-le donc; ſa figure eſt à peindre!

DORANTE, *à part.*

Non; je n'en reviens pas. Mais il faut me contraindre.

Cherchons

Cherchons en cet inſtant à remettre mes ſens.
Mon cœur contre ſoi-même a latté trop long-tems;
Il faut un peu de treve à cet excès de peine.
La cruelle a trop vu le penchant qui m'entraîne,
Et je ne ſais prévoir, à force d'y penſer,
Si l'on veut me punir ou me récompenſer.



SCENE VI.

ISABELLE, LISETTE.

LISETTE.

De ce pauvre garçon le ſort me touche l'ame.
Vous vous plaiſez par trop à maltraiter ſa flamme,
Et vous le puniſſez de ſa fidélité.

ISABELLE.

Vá, Liſette ; il n'a rien qu'il n'ait bien mérité.
Quoi ! pendant ſi long-tems il m'aura pu ſéduire ?
Dans ſes pieges adroits il m'aura ſu conduire ?
Il aura, ſous le nom d'une douce amitié.....

LISETTE.

Fait proſpérer l'amour ?

ISABELLE.

Et j'en aurois pitié ?
Il faut que ces trompeurs trouvent dans nos caprices

Le juſte châtiment de tous leurs artifices.
Tandis qu'ils ſont amans, ils dépendent de nous :
Leur tour ne vient que trop ſi-tôt qu'ils ſont Epoux !

LISETTE.

Ce ſont bien, il eſt vrai, les plus francs hypocrites!
Ils vous ſavent long-tems faire les chatemites :
Et puis gare la griffe; oh! d'avance auprès d'eux
Prenons notre revanche.

ISABELLE.

en ſoi-même. Oui, le tour eſt heureux.
à Liſette. Je médite à Dorante une aſſez bonne piece
Où nous aurons beſoin de toute ton adreſſe.
Valere en peu de jours doit venir de Paris?

LISETTE.

Il arrive aujourd'hui, Dorante en a l'avis.

ISABELLE.

Tant mieux, à mon projet cela vient à merveilles.

LISETTE.

Or expliquez-nous donc la ruſe ſans pareilles.

ISABELLE.

Valere & ma Couſine unis d'un même amour
Doivent ſe marier peut-être dès ce jour.
Je veux de mon deſſein la faire confidente.

LISETTE.

Que ferez-vous, hélas! de la pauvre Eliante?

Elle gâtera tout. Avez-vous oublié
Qu'elle eſt la bonté même, & que peu délié
Son eſprit n'eſt pas fait pour le moindre artifice,
Et moins encor ſon cœur pour la moindre malice?

ISABELLE.

Tu dis fort bien, vraiment; mais pourtant mon projet
Demanderoit..... attends.... mais oui; voilà le fait.
Nous pouvons aiſément la tromper elle-même;
Cela n'en fait que mieux pour notre ſtratagême.

LISETTE.

Mais ſi Dorante, enfin, par l'amour emporté,
Tombe dans quelque piege où vous l'aurez jetté,
Vous ne pouſſerez pas, du moins, la raillerie
Plus loin que ne permet une plaiſanterie?

ISABELLE.

Qu'appelles-tu, plus loin? Ce ſont ici des jeux,
Mais dont l'événement doit être ſérieux.
Si Dorante eſt vainqueur & ſi Dorante m'aime
Qu'il demande ma main, il l'a dès l'inſtant même:
Mais ſi ſon foible cœur ne peut exécuter
La loi que par ma bouche il s'eſt laiſſé dicter;
Si ſon étourderie un peu trop loin l'entraîne,
Un éternel adieu va devenir la peine
Dont je me vengerai de ſa ſéduction,
Et dont je punirai ſon indiſcrétion.

LISETTE.

Mais s'il ne commettoit qu'une faute légere
Pour qui la moindre peine eſt encor trop ſévere ?

ISABELLE.

D'abord, à ſes dépens nous nous amuſerons,
Puis, nous verrons après ce que nous en ferons.



ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

ISABELLE, LISETTE.

LISETTE.

OUI tout a réuſſi, Madame, par merveilles.
Eliante écoutoit de toutes ſes oreilles,
Et ſur nos propos feints, dans ſa vaine terreur
Nous donne bien, je penſe, au Diable de bon cœur.

ISABELLE.

Elle croit tout de bon que j'en veux à Valere ?

LISETTE.

Et que trouvez-vous là que de fort ordinaire ?

D'une amie en secret s'approprier l'amant,
Dame! attrape qui peut.

ISABELLE.

Ah! très-assurément
Ce procédé va mal avec mon caractere.
D'ailleurs.....

LISETTE.

Vous n'aimez point l'amant qui sait lui plaire,
Et la vertu vous dit de lui laisser son bien.
Ah! qu'on est généreux quand il n'en coûte rien!

ISABELLE.

Non, quand je l'aimerois je ne suis pas capable....

LISETTE.

Mais croyez-vous au fond d'être bien moins coupable?

ISABELLE.

Le tour, je te l'avoue, est malin.

LISETTE.

Très-malin.

ISABELLE.

Mais.....

LISETTE.

Les frais en sont faits, il faut en voir la fin,
N'est-ce pas?

ISABELLE.

Oui, je vais faire la fausse lettre.

A Valere feignant de la vouloir remettre
Tu tâcheras tantôt, mais très-adroitement,
Qu'elle parvienne aux mains de Dorante.

LISETTE.

Oh! vraiment!
Carlin eft fi nigaud que......

ISABELLE.

Le voici lui-même.
Rentrons. Il vient à point pour notre ftratagême.



SCENE II.

CARLIN.

VALERE eft arrivé, moi j'accours à l'inftant;
Et voilà la façon dont Dorante m'attend.
Où diable le chercher? Hom, qu'il m'en doit de belles!
On dit qu'au dieu Mercure on a donné des aîles :
Il en faut en effet pour fervir un amant,
S'il ne nourrit fon monde affez légérement
Pour compenfer cela. Quelle maudite vie
Que d'être affujettis à tant de fantaifies!
Parbleu! Ces maîtres-là font de plaifans fujets!
Ils prennent, par ma foi, leurs gens pour leurs valets!

SCENE III.

ELIANTE, CARLIN.

ELIANTE.

CIEL que viens-je d'entendre! & qui voudra le croire?
Inventa-t-on jamais perfidie aussi noire?

CARLIN.

Eliante paroît; elle a les yeux en pleurs!
A qui diable en a-t-elle?

ELIANTE.

A de telles noirceurs
Qui pourroit reconnoître Isabelle & Valere?

CARLIN.

Ceci couvre à coup sûr quelque nouveau mystere.

ELIANTE.

Ah! Carlin, qu'à propos je te rencontre ici!

CARLIN.

Et moi, très-à-propos je vous y trouve aussi,
Madame, si je puis vous y marquer mon zele.

ELIANTE.

Cours appeller Dorante & dis-lui qu'Isabelle,

Lisette, & son ami nous trahissent tous trois.

CARLIN.

Je le cherche moi-même, & déjà par deux fois
J'ai couru jusqu'ici pour lui pouvoir apprendre
Que Valere au logis est resté pour l'attendre.

ELIANTE.

Valere? Ah! le perfide! il méprise mon cœur,
Il épouse Isabelle, & sa coupable ardeur
A son ami Dorante arrachant sa maîtresse,
Outrage en même tems l'honneur & la tendresse.

CARLIN.

Mais de qui tenez-vous un si bizarre fait?
Il faut se défier des rapports qu'on nous fait.

ELIANTE.

J'en ai, pour mon malheur, la preuve trop certaine.
J'étois par pur hazard dans la chambre prochaine;
Isabelle & Lisette arrangeoient leur complot.
A travers la cloison, jusques au moindre mot
J'ai tout entendu......

CARLIN.

Mais, c'est de quoi me confondre!
A cette preuve-là je n'ai rien à répondre.
Que puis-je, cependant, faire pour vous servir?

ELIANTE.

Lisette en peu d'instans sûrement doit sortir

Pour

Pour porter à Valere elle-même une lettre
Qu'Isabelle en ses mains tantôt a dû remettre.
Tâche de la surprendre, ouvre-la, porte-la
Sur-le-champ à Dorante ; il pourra voir par-là
De tout leur noir complot la trame criminelle,
Qu'il tâche à prévenir cette injure cruelle,
Mon outrage est le sien.

CARLIN.

Madame, la douleur
Que je ressens pour vous dans le fond de mon cœur..
Allume dans mon ame.... une telle colere.....
Que mon esprit.... ne peut.... si je tenois Valere.....
Suffit..... je ne dis rien..... Mais, ou nous ne pourrons,
Madame, vous servir..... ou nous vous servirons.

ELIANTE.

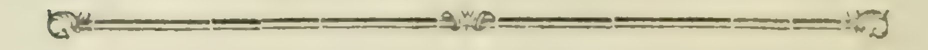
De mon juste retour tu peux tout te promettre.
Lisette va venir : souviens-toi de la lettre.
Un autre procédé seroit plus généreux,
Mais contre les trompeurs on peut agir comme eux.
Faute d'autre moyen pour le faire connoître,
C'est en le trahissant qu'il faut punir un traître.



SCENE IV.

CARLIN.

SOUVIENS-TOI ! C'eſt bien dit : mais pour exécuter
Le vol qu'elle demande, il y faut méditer.
Liſette n'eſt pas grue, & le diable m'emporte
Si l'on prend ce qu'elle a que de la bonne ſorte.
Je n'y vois qu'embarras. Examinons pourtant
Si l'on ne pourroit point..... Le cas eſt important ;
Mais il s'agit ici de ne point nous commettre,
Car mon dos..... C'eſt Liſette, & j'apperçois la lettre.
Eliante, ma foi, ne s'eſt trompée en rien.



SCENE V.

CARLIN, LISETTE *avec une Lettre dans le ſein.*

LISETTE, *à part.*

VOILA déja mon drôle aux aguets, tout va bien.

CARLIN.

A part. Hazardons l'aventure. *Haut.* E. comment va, Liſette ?

LISETTE.

Je ne te voyois pas ; on diroit qu'en vedette

Quelqu'un t'auroit mis-là pour détrouſſer les gens.

CARLIN.

Mais, j'aimerois aſſez à piller les paſſans
Qui te reſſembleroient.

LISETTE.

Auſſi peu redoutables ?

CARLIN.

Non, des gens qui ſeroient autant que toi volables.

LISETTE.

Que leur volerois-tu, pauvre enfant, je n'ai rien ?

CARLIN.

Carlin de ces riens-là s'accommoderoit bien.
Par exemple, d'abord je tâcherois de prendre..... *eſſayant d'eſcamoter la lettre.*

LISETTE.

Fort bien, mais de ma part tâchant de me défendre,
Vous ne prendriez rien, du moins pour le moment. *Elle met la lettre dans la poche de ſon tablier du côté de Carlin.*

CARLIN.

Il faudroit donc tâcher de m'y prendre autrement.
Qu'eſt-ce que cette lettre ? où vas-tu donc la mettre ?

LISETTE, *feignant d'être embarraſſée.*

Cette lettre, Carlin ? Eh ! mais, c'eſt une lettre.....
Que je mets dans ma poche.

CARLIN.

Oh ! vraiment ! je le vois.

Mais voudrois-tu me dire à qui.... *Il tâche encore de prendre la lettre.*

LISETTE, *mettant la lettre dans l'autre poche opposée à Carlin.*

Déjà deux fois
Vous avez essayé de la prendre par ruse.
Je voudrois bien savoir.....

CARLIN.

Je te demande excuse ;
Je dois à tes secrets ne prendre aucune part.
Je voulois seulement savoir si par hazard
Cette lettre n'est point pour Valere ou Dorante.

LISETTE.

Et si c'étoit pour eux....

CARLIN.

D'abord, je me présente,
Ainsi que je ferois même en tout autre cas,
Pour la porter moi-même & vous sauver des pas.

LISETTE.

Elle est pour d'autres gens.

CARLIN.

Tu mens ; voyons la lettre.

LISETTE.

Et si vous la donnant, je vous faisois promettre
De ne la point montrer, me le tiendriez-vous ?

CARLIN.

Oui, Lisette, en honneur, j'en jure à tes genoux.

LISETTE.

Vous m'apprenez comment il faudra me conduire :
De ne la point montrer on a su me prescrire,
J'ai promis en honneur.

CARLIN.

Oh ! c'est un autre point :
Ton honneur & le mien ne se ressemblent point

LISETTE.

Ma foi, Monsieur Carlin, j'en serois très-fâchée.
Voyez l'impertinent.

CARLIN.

Ah ! vous êtes cachée !
Je connois maintenant quel est votre motif.
Votre esprit en détours seroit moins inventif,
Si la lettre touchoit un autre que vous-même ;
Un traître de rival est l'objet du stratagême,
Et j'ai, pour mon malheur, trop su le pénétrer,
Par vos précautions pour ne la point montrer.

LISETTE.

Il est vrai ; d'un rival devenue amoureuse,

De vos ſoins déſormais je ſuis peu curieuſe.

CARLIN, *en déclamant.*

Oui, perfide, je vois que vous me trahiſſez.
Sans retour pour mes ſoins, pour mes travaux paſſés.
Quand je vous promenois par toutes les guinguettes.
Lorſque je vous aidois à pliſſer vos cornettes,
Quand je vous faiſois voir la foire ou l'Opéra,
Toujours, me diſiez-vous, notre amour durera.
Mais déjà d'autres feux ont chaſſé de ton ame
Le charmant ſouvenir de ton ancienne flamme.
Je ſens que le regret m'accable de vapeurs;
Barbare, ç'en eſt fait, c'eſt pour toi que je meurs.

LISETTE.

Non, je t'aime toujours; mais il tombe en foibleſſe.

Pendant que Liſette le ſoutient & lui fait ſentir ſon flacon, Carlin lui vole la lettre.

Pourquoi vouloir auſſi lui cacher ma tendreſſe?
C'eſt moi qui l'aſſaſſine. Eh! vîte mon flacon;
Sens, ſens, mon pauvre enfant. *à part.* Ah! le ruſé fripon!
Haut. Comment te trouves-tu?

CARLIN.

Je reviens à la vie.

LISETTE.

De la mienne bientôt ta mort feroit ſuivie.

CARLIN.

Ta divine liqueur m'a tout reconforté.

LISETTE, *à part.*

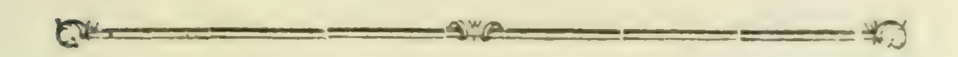
C'eſt ma lettre, coquin, qui t'a reſſuſcité.
Haut. Avec toi cependant, trop long-tems je m'amuſe;
Il faudra que je rêve à trouver quelque excuſe,
Et déjà je devrois être ici de retour.
Adieu, mon cher Carlin.

CARLIN.

Tu t'en vas, mon amour?
Raſſure-moi, du moins, ſur ta perſévérance.

LISETTE.

Eh quoi! peux-tu douter de toute ma conſiance?
A part. Il croit m'avoir dupée, & rit de mes propos;
Avec tout leur eſprit les hommes ſont des ſots.



SCENE VI.

CARLIN.

A la fin je triomphe & voici ma conquête.
Ce n'eſt pas tout; il faut encore un coup de tête:
Car, à Dorante ainſi ſi je vais la porter,
Il la rend auſſi-tôt ſans la décacheter,
La choſe eſt immanquable: & cependant Valere
Vous lui ſouffle Iſabelle, & ſous mon miniſtere
Je verrai ſes appas, je verrai ſes écus

Paſſer en d'autres mains & mes projets perdus !
Il faut ouvrir la lettre .... Eh ! oui ; mais ſi je l'ouvre ,
Et par quelque malheur que mon vol ſe découvre ,
Valere pourroit bien .... la peſte ſoit du ſot !
Qui diable le ſaura ? moi, je n'en dirai mot.
Liſette aura ſur moi quelque ſoupçon peut-être :
Et bien, nous mentirons .... Allons, ſervons mon maître,
Et contentons ſur-tout ma curioſité.
La cire ne tient point : tout eſt déjà ſauté :
Tant mieux : la refermer ſera choſe facile... *Il lit en parcourant.*
Diable ! voyons ceci.

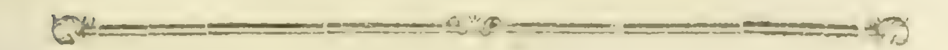
Il lit.

Je vous préviens par cette lettre, mon cher Valere, ſuppoſant que vous arriverez aujourd'hui, comme nous en ſommes convenus. Dorante eſt notre dupe plus que jamais : il eſt toujours perſuadé que c'eſt à Eliante que vous en voulez, & j'ai imaginé là-deſſus un ſtratagême aſſez plaiſant, pour nous amuſer à ſes dépens & l'empêcher de troubler notre mariage : j'ai fait avec lui une eſpece de pari, par lequel il s'eſt engagé à ne me donner d'ici à demain aucune marque d'amour ni de jalouſie, ſous peine de ne me voir jamais. Pour le ſéduire plus ſurement, je l'accablerai de tendreſſes outrées, que vous ne devez prendre à ſon égard que pour ce qu'elles valent ; s'il manque à ſon engagement, il m'autoriſe à rompre avec lui ſans détour ; & s'il l'obſerve, il nous délivre de ſes importunités juſqu'à la concluſion de l'affaire. Adieu ; le Notaire eſt déjà mandé ; tout eſt prêt pour l'heure marquée, & je puis être à vous dès ce ſoir.

ISABELLE.

Tubleu !

Tubleu ! le joli ſtyle !
Après de pareils tours on ne dit rien, ſinon
Qu'il faut pour les trouver être femme ou démon.
Oh ! que voici de quoi bien réjouir mon maître !
Quelqu'un vient : c'eſt lui-même.



SCENE VII.

DORANTE, CARLIN.

DORANTE.

Ou te tiens-tu donc, traître ?
Je te cherche par-tout.

CARLIN.

Moi, je vous cherche auſſi ;
Ne m'avez-vous pas dit de revenir ici?

DORANTE.

Mais pourquoi ſi long-tems......

CARLIN.

Donnez-vous patience.
Si vous montrez en tout la même pétulance
Nous allons voir beau jeu.

DORANTE.

Qu'eſt-ce que ce diſcours ?

CARLIN.

Ce n'eſt rien ; ſeulement à vos tendres amours
Il faudra dire adieu.

DORANTE.

Quelle ſotte nouvelle
Viens-tu.....

CARLIN.

Point de courroux : Je ſais bien qu'Iſabelle
Dans le fond de ſon cœur vous aime uniquement ;
Mais, pour nourrir toujours un ſi doux ſentiment,
Voyez comme de vous elle parle à Valere.

DORANTE.

L'écriture, en effet, eſt de ſon caractere. *Il lit la lettre.*
Que vois-je ? malheureux ! d'où te vient ce billet ?

CARLIN.

Allez-vous ſoupçonner que c'eſt moi qui l'ai fait ?

DORANTE.

D'où te vient-il, te dis-je ?

CARLIN.

A la chere Suivante
Je l'ai ſurpris tantôt par ordre d'Eliante.

DORANTE.

D'Eliante ! Comment ?

CARLIN.

Elle avoit découvert

Toute la trahison qu'arrangeoient de concert
Isabelle & Lisette, &, pour vous en instruire,
Jusqu'en ce vestibule a couru me le dire.
La pauvre enfant pleuroit.

DORANTE.

Ah ! je suis confondu !
Aveuglé que j'étois ! comment n'ai-je pas dû
Dans leurs airs affectés voir leur intelligence ?
On abuse aisément un cœur sans défiance.
Ils se rioient ainsi de ma simplicité !

CARLIN.

Pour moi, depuis long-tems je m'en étois douté.
Continuellement on les trouvoit ensemble.

DORANTE.

Ils se voyoient fort peu devant moi, ce me semble.

CARLIN.

Oui, c'étoit justement pour mieux cacher leur jeu :
Mais leurs regards......

DORANTE.

Non pas ; ils se regardoient peu
Par affectation.

CARLIN.

Parbleu ! voilà l'affaire.

DORANTE.

Chez moi-même à l'instant ayant trouvé Valere,

J'aurois dû voir au ton dont parlant de leurs nœuds
D'Eliante avec art il faifoit l'amoureux,
Que l'ingrat ne cherchoit qu'à me donner le change.

CARLIN.

Jamais crédulité fut-elle plus étrange?
Mais que fert le regret, & qu'y faire, après tout?

DORANTE.

Rien; je veux feulement favoir fi jufqu'au bout
Ils oferont porter leur lâche ftratagême.

CARLIN.

Quoi! vous prétendez donc être témoin vous-même.....

DORANTE.

Je veux voir Ifabelle, & feignant d'ignorer
Le prix qu'à ma tendreffe elle a fu préparer;
Pour la mieux détefter je prétends me contraindre
Et fur fon propre exemple apprendre l'art de feindre.
Toi, va tout préparer pour partir dès ce foir.

CARLIN *va & revient.*

Peut-être......

DORANTE.

Quoi?

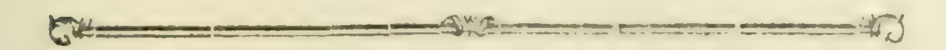
CARLIN.

J'y cours.

DORANTE.

Je fuis au défefpoir.

Elle vient. A ses yeux déguisons ma colere.
Qu'elle est charmante! Hélas! comment se peut-il faire
Qu'un esprit aussi noir anime tant d'attraits?



SCENE VIII.

ISABELLE, DORANTE.

ISABELLE.

Dorante, il n'est plus tems d'affecter désormais
Sur mes vrais sentimens un secret inutile.
Quand la chose nous touche on voit la moins habile
A l'erreur qu'elle feint se livrer rarement.
Je prétends avec vous agir plus franchement.
Je vous aime, Dorante, & ma flamme sincere
Quittant ces vains dehors d'une sagesse austere
Dont le faste sert mal à déguiser le cœur,
Veut bien à vos regards dévoiler son ardeur.
Après avoir long-tems vanté l'indifférence,
Après avoir souffert un an de violence,
Vous ne sentez que trop qu'il n'en coûte pas peu
Quand on se voit réduite à faire un tel aveu.

DORANTE.

Il faut en convenir; je n'avois pas l'audace
De m'attendre, Madame, à cet excès de grace.

Cet aveu me confond & je ne puis douter
Combien, en le faisant, il a dû vous coûter.

ISABELLE.

Votre discrétion, vos feux, votre constance,
Ne méritoient pas moins que cette récompense;
C'est au plus tendre amour, à l'amour éprouvé,
Qu'il faut rendre l'espoir dont je l'avois privé.
Plus vous auriez d'ardeur, plus, craignant ma colere,
Vous vous attacheriez à ne pas me déplaire;
Et mon exemple seul a pu vous dispenser
De me cacher un feu qui devoit m'offenser.
Mais quand à vos regards toute ma flamme éclate
Sur vos vrais sentimens peut-être je me flatte,
Et je ne les vois point ici se déclarer,
Tels qu'après cet aveu j'aurois pu l'espérer.

DORANTE.

Madame, pardonnez au trouble qui me gêne,
Mon bonheur est trop grand pour le croire sans peine.
Quand je songe quel prix vous m'avez destiné,
De vos rares bontés je me sens étonné.
Mais moins à ces bontés j'avois droit de prétendre,
Plus au retour trop dû vous devez vous attendre.
Croyez, sous ces dehors de la tranquillité,
Que le fond de mon cœur n'est pas moins agité.

ISABELLE.

Non, je ne trouve point que votre air soit tranquille,

Mais il ſemble annoncer plus de torrens de bile ,
Que de tranſports d'amour : je ne crois pas pourtant ,
Que mon diſcours, pour vous, ait eu rien d'inſultant,
Et, ſans trop me flatter, d'autres à votre place
L'auroient pu recevoir d'un peu meilleure grace.

DORANTE.

A d'autres, en effet, il eût convenu mieux.
Avec autant de goût on a de meilleurs yeux,
Et je ne trouve point , ſans doute , en mon mérite
De quoi juſtifier ici votre conduite :
Mais, je vois qu'avec moi vous voulez plaiſanter ;
C'eſt à moi de ſavoir, Madame, m'y prêter.

ISABELLE.

Dorante, c'eſt pouſſer bien loin la modeſtie :
Ceci n'a point trop l'air d'une plaiſanterie,
Il nous en coûte aſſez en déclarant nos feux,
Pour ne pas faire un jeu de ſemblables aveux.
Mais, je crois pénétrer le ſecret de votre ame;
Vous craignez que, cherchant à tromper votre flamme ,
Je ne veuille abuſer du défi de tantôt
Pour tâcher aujourd'hui de vous prendre en défaut.
Je ne vous cache point qu'il me paroit étrange
Qu'avec autant d'eſprit on prenne ainſi le change :
Penſez-vous que des feux qu'allument nos attraits
Nous redoutions ſi fort les tranſports indiſcrets,
Et qu'un amour ardent juſqu'à l'extravagance,
Ne nous flatte pas mieux qu'un excès de prudence?

Croyez, ſi votre ſort dépendoit du pari,
Que c'eſt de le gagner que vous ſeriez puni.

DORANTE.

Madame, vous jouez fort bien la Comédie;
Votre talent m'étonne, il me fait même envie,
Et, pour ſavoir répondre à des diſcours ſi doux,
Je voudrois en cet art exceller comme vous:
Mais, pour vouloir trop loin pouſſer le badinage,
Je pourrois à la fin manquer mon perſonnage
Et reprenant, peut-être, un ton trop ſérieux......

ISABELLE.

A la plaiſanterie, il n'en feroit que mieux.
Tout de bon, je ne ſais où de cette boutade,
Votre eſprit a pêché la groteſque incartade.
Je m'en amuſerois beaucoup en d'autres tems.
Je ne veux point ici vous gêner plus long-tems.
Si vous prenez ce ton par pure gentilleſſe,
Vous pourriez l'aſſortir avec la politeſſe:
Si vos mépris pour moi veulent ſe ſignaler,
Il faudra bien chercher de quoi m'en conſoler.

DORANTE, *en fureur.*

Ah! per......

ISABELLE, *l'interrompant vivement.*

Quoi?

DORANTE, *faiſant effort pour ſe calmer.*

Je me tais.

ISABELLE,

ISABELLE, *à part.*

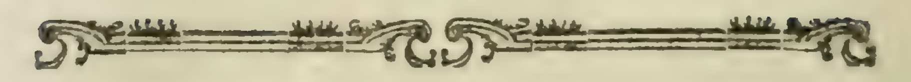
De peur d'étourderie,
Allons faire en ſecret veiller ſur ſa furie.
Dans ſes emportemens je vois tout ſon amour......
Je crains bien à la fin de l'aimer à mon tour. *Elle ſort en faiſant d'un air poli, mais railleur, une révérence à Dorante.*



SCENE IX.

DORANTE.

Me ſuis-je aſſez long-tems contraint en ſa préſence ?
Ai-je montré près d'elle aſſez de patience ?
Ai-je aſſez obſervé ſes perfides noirceurs ?
Suis-je aſſez poignardé de ſes fauſſes douceurs ?
Douceurs pleines de fiel, d'amertume & de larmes,
Grands Dieux ! que pour mon cœur vous euſſiez eu de charmes ;
Si ſa bouche, parlant avec ſincérité
N'eût pas au fond du ſien trahi la vérité !
J'en ai trop enduré, je devois la confondre ;
A cette Lettre, enfin, qu'eût-elle oſé répondre ?
Je devois à mes yeux un peu l'humilier ;
Je devois.... mais plutôt, ſongeons à l'oublier.
Fuyons, éloignons-nous de ce ſéjour funeſte ;
Achevons d'étouffer un feu que je déteſte,
Mais ne partons qu'après avoir tiré raiſon
Du perfide Valere & de ſa trahiſon.



ACTE TROISIEME.



SCENE PREMIERE.

LISETTE, DORANTE, VALERE.

LISETTE.

QUE vous êtes tous deux ardens à la colere ?
Sans moi, vous alliez faire une fort belle affaire !
Voilà mes bons amis ſi prompts à s'engager :
Ils ſont encore plus prompts, ſouvent, à s'égorger.

DORANTE.

J'ai tort, mon cher Valere, & t'en demande excuſe :
Mais pouvois-je prévoir une ſemblable ruſe ?
Qu'un cœur bien amoureux eſt facile à duper !
Il n'en faloit pas tant, hélas ! pour me tromper.

VALERE.

Ami, je ſuis charmé du bonheur de ta flamme.
Il manquoit à celui qui pénetre mon ame,
De trouver dans ton cœur les mêmes ſentimens,
Et de nous voir heureux tous deux en même tems.



J'ai tort, mon cher valere & t'en demande excuse

LISETTE *à Valere.*

Vous pouvez en parler tout-à-fait à votre aiſe ;
Mais pour Monſieur Dorante, il faut, ne lui déplaiſe,
Qu'il nous faſſe l'honneur de prendre ſon congé.

DORANTE.

Quoi ! ſonges-tu....

LISETTE.

C'eſt vous qui n'avez pas ſongé
A la loi qu'aujourd'hui vous preſcrit Iſabelle.
On peut ſe battre, au fond, pour une bagatelle,
Avec les gens qu'on croit qu'elle veut épouſer :
Mais Iſabelle eſt femme à s'en formaliſer.
Elle va, par orgueil, mettre en ſa fantaiſie,
Qu'un tel combat s'eſt fait par pure jalouſie ;
Et ſur de tels exploits, je vous laiſſe à juger
Quel prix à vos lauriers elle doit adjuger ?

DORANTE.

Liſette, ah ! mon enfant, ſerois-tu bien capable
De trahir mon amour en me rendant coupable ?
Ta maîtreſſe de tout ſe rapporte à ta foi ;
Si tu veux me ſauver cela dépend de toi.

LISETTE.

Point, je veux lui conter vos brillantes prouеſſes
Pour vous faire ma cour.

DORANTE.

Hélas ! de mes foibleſſes

Montre quelque pitié.

LISETTE.

Très-noble Chevalier,
Jamais un Paladin ne s'abaiſſe à prier :
Tuer d'abord les gens c'eſt la bonne maniere.

VALERE.

Peux-tu voir de ſang-froid comme il ſe déſeſpere,
Liſette ? Ah ! ſa douleur auroit dû t'attendrir.

LISETTE.

Si je lui dis un mot, ce mot pourra l'aigrir,
Et contre moi, peut-être, il tirera l'épée.

DORANTE.

J'avois compté ſur toi, mon attente eſt trompée ;
Je n'ai plus qu'à mourir.

LISETTE.

Oh ! le rare ſecret !
Mais il eſt du vieux tems, j'en ai bien du regret ;
C'étoit un beau prétexte.

VALERE.

Eh ! ma pauvre Liſette !
Laiſſe de ces propos l'inutile défaite :
Sers-nous ſi tu le peux, ſi tu le veux du moins,
Et compte que nos cœurs acquitteront tes ſoins.

DORANTE.

Si tu rends de mes feux l'eſpérance accomplie

Dispose de mes biens, dispose de ma vie ;
Cette bague d'abord.....

LISETTE *prenant la bague.*

Quelle nécessité ?
Je prétends vous servir par générosité.
Je veux vous protéger auprès de ma maîtresse ;
Il faut qu'elle partage enfin votre tendresse ;
Et voici mon projet. Prévoyant de vos coups,
Elle m'avoit tantôt envoyé près de vous
Pour empêcher le mal & ramener Valere,
Afin qu'il ne vous pût éclaircir le mystere :
Que si je ne pouvois autrement tout parer,
Elle m'avoit chargé de vous tout déclarer.
C'est donc ce que j'ai fait quand vous vouliez vous battre,
Et qu'il vous a falu, Monsieur, tenir à quatre.
Mais je devois de plus observer avec soin
Les gestes, dits & faits dont je serois témoin,
Pour voir si vous étiez fidele à la gageure.
Or, si je m'en tenois à la vérité pure,
Vous sentez bien, je crois, que c'est fait de vos feux :
Il faudra donc mentir ; mais pour la tromper mieux
Il me vient dans l'esprit une nouvelle idée....

DORANTE.

Qu'est-ce ?....

VALERE.

Dis-nous un peu....

LISETTE.

Je suis persuadée...

Non..... ſi.... ſi-fait... je crois... ma foi, je n'y ſuis plus.

DORANTE.

Morbleu !

LISETTE.

Mais à quoi bon tant de ſoins ſuperflus ?
L'idée eſt toute ſimple ; écoutez-bien, Dorante :
Sur ce que je dirai, bientôt impatiente
Iſabelle chez vous va vous faire appeller,
Venez ; mais comme ſi j'avois ſu vous céler
Le projet qu'aujourd'hui ſur vous elle médite,
Vous viendrez ſur le pied d'une ſimple viſite,
Approuvant froidement tout ce qu'elle dira,
Ne contrediſant rien de ce qu'elle voudra.
Ce ſoir un feint contrat pour elle & pour Valere
Vous ſera propoſé pour vous mettre en colere ;
Signez-le ſans façon ; vous pouvez être ſûr
D'y voir par-tout du blanc pour le nom du futur.
Si vous vous tirez bien de votre petit rôle,
Iſabelle, obligée à tenir ſa parole,
Vous cede le pari, peut-être dès ce ſoir,
Et le prix, par la loi, reſte en votre pouvoir.

DORANTE.

Dieux ! quel eſpoir flatteur ſuccede à ma ſouffrance !
Mais n'abuſes-tu point ma crédule eſpérance ?
Puis-je compter ſur toi ?

LISETTE.

Le compliment eſt doux !

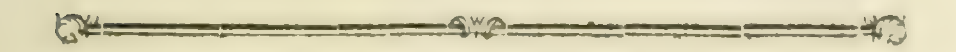
Vous me payez ainſi de ma bonté pour vous ?

VALERE.

Il eſt fort queſtion de te mettre en colere !
Songe à bien accomplir ton projet ſalutaire,
Et loin de t'irriter contre ce pauvre amant,
Connois à ſes terreurs l'excès de ſon tourment.
Mais je brûle d'ardeur de revoir Eliante,
Ne puis-je pas entrer ? Mon ame impatiente ....

LISETTE.

Que les amans ſont vifs ! Oui, venez avec moi.
A Dorante. Vous, de votre bonheur fiez-vous à ma foi,
Et retournez chez vous attendre des nouvelles.



SCENE II.

DORANTE.

JE verrois terminer tant de peines cruelles !
Je pourrois voir enfin mon amour couronné !
Dieux ! à tant de plaiſirs ſerois-je deſtiné ?
Je ſens que les dangers ont irrité ma flamme ;
Avec moins de fureur elle brûloit mon ame,
Quand je me figurois par trop de vanité
Tenir déjà le prix dont je m'étois flatté.
Quelqu'un vient. Evitons de me laiſſer connoître.

Avant le tems prefcrit je ne dois point paroître.
Hélas ! mon foible cœur ne peut fe raffurer,
Et je crains encor plus que je n'ofe efpérer.



SCENE III.

ÉLIANTE, VALERE.

ÉLIANTE.

OUI, Valere, déjà de tout je fuis inftruite,
Avec beaucoup d'adreffe elles m'avoient féduite,
Par un entretien feint entre elles concerté,
Et que, fans m'en douter, j'avois trop écouté.

VALERE.

Eh! quoi, belle Eliante, avez-vous donc pu croire
Que Valere à ce point ennemi de fa gloire,
De fon bonheur, fur-tout, cherchât en d'autres nœuds
Le prix dont vos bontés avoient flatté fes vœux?
Ah! que vous avez mal jugé de ma tendreffe!

ÉLIANTE.

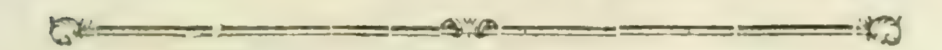
Je conviens avec vous de toute ma foibleffe.
Mais que j'ai bien payé trop de crédulité!
Que n'avez-vous pu voir ce qu'il m'en a coûté!
Ifabelle, à la fin, par mes pleurs attendrie
A, par un franc aveu, calmé ma jaloufie:

Mais

Mais cet aveu, pourtant en exigeant de moi,
Que fur un tel fecret je donnaffe ma foi
Que Dorante par moi n'en auroit nul indice.
A mon amour pour vous j'ai fait ce facrifice :
Mais il m'en coûte fort pour le tromper ainfi.

VALERE.

Dorante eft comme vous inftruit de tout ceci.
Gardez votre fecret en affectant de feindre.
Ifabelle bientôt laffe de fe contraindre,
Suivant notre projet peut-être dès ce jour
Tombe en fon propre piege & fe rend à l'amour.



SCENE IV.

ISABELLE, ELIANTE, VALERE.

& LISETTE *un peu après.*

ISABELLE *en foi-même.*

CE fang-froid de Dorante & me pique & m'outrage.
Il m'aime donc bien peu, s'il n'a pas le courage
De rechercher du moins un éclairciffement!

LISETTE *arrivant.*

Dorante va venir, Madame, en un moment.
J'ai fait en même tems appeller le Notaire,

ISABELLE.

Mais il nous faut encor le fecours de Valere :
Je crois qu'il voudra bien nous fervir aujourd'hui.
J'ai bonne caution qui me répond de lui.

VALERE.

Si mon zele fuffit & mon refpect extrême,
Vous pourriez bien, Madame, en répondre vous-même.

ISABELLE.

J'ai befoin d'un mari feulement pour ce foir,
Voudriez-vous bien l'être?

ELIANTE.

Eh! mais! il faudra voir.
Comment! il vous faut donc des cautions, Coufine,
Pour pleiger vos maris?

LISETTE.

Oh! oui; car pour la mine,
Elle trompe fouvent.

ISABELLE *à Valere.*

Et bien, qu'en dites-vous?

VALERE.

On ne refufe pas, Madame, un fort fi doux;
Mais d'un terme trop court.....

ISABELLE.

Il eft bon de vous dire,

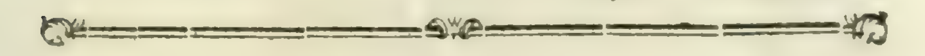
Au reste, que ceci n'est qu'un hymen pour rire.

LISETTE.

Dorante est là; sans moi, vous alliez tout gâter.

ISABELLE.

J'espere que son cœur ne pourra résister
Au trait que je lui garde.



SCENE V.

ISABELLE, DORANTE, ELIANTE, VALERE, LISETTE.

ISABELLE.

Ah! vous voilà, Dorante,
De vous voir aussi peu, je ne suis pas contente:
Pourquoi me fuyez-vous? trop de présomption
M'a fait croire, il est vrai, qu'un peu de passion
De vos soins près de moi pouvoit être la cause:
Mais faut-il pour cela prendre si mal la chose?
Quand j'ai voulu tantôt par de trop doux aveux
Engager votre cœur à dévoiler ses feux,
Je n'avois pas pensé que ce fût une offense
A troubler entre nous la bonne intelligence;
Vous m'avez, cependant, par des airs suffisans
Marqué trop clairement vos mépris offensans;

Mais si l'amant méprise un si foible esclavage,
Il faut bien que l'ami du moins m'en dédommage;
Ma tendresse n'est pas un tel affront, je crois,
Qu'il faille m'en punir en rompant avec moi.

DORANTE.

Je sens ce que je dois à vos bontés, Madame,
Mais vos sages leçons ont si touché mon ame,
Que pour vous rendre ici même sincérité,
Peut-être mieux que vous j'en aurai profité.

ISABELLE, *bas à Lisette.*

Lisette, qu'il est froid! il a l'air tout de glace.

LISETTE, *bas.*

Bon! c'est qu'il est piqué; c'est par pure grimace.

ISABELLE.

Depuis notre entretien, vous serez bien surpris
D'apprendre en cet instant le parti que j'ai pris.
Je vais me marier.

DORANTE, *froidement.*

Vous marier! vous-même?

ISABELLE.

En personne. D'où vient cette surprise extrême?
Ferois-je mal, peut-être?

DORANTE.

Oh! non: c'est fort bien fait.

Cet hymen-là s'eſt fait avec un grand ſecret.

ISABELLE.

Point. C'eſt ſur le refus que vous m'avez ſu faire
Que je vais épouſer...... devinez.

DORANTE.

Qui?

ISABELE.

Valere.

DORANTE.

Valere? Ah! mon ami, je t'en fais compliment.
Mais Eliante, donc?......

ISABELLE.

Me cede ſon amant.

DORANTE.

Parbleu! voilà, Madame, un exemple bien rare.

LISETTE.

Avant le mariage, oui, le fait eſt bizarre;
Car, ſi c'étoit après; ah! qu'on en céderoit
Pour ſe débarraſſer.

ISABELLE, *bas à Liſette.*

Liſette, il me paroît
Qu'il ne s'anime point.

LISETTE, *bas.*

Il croit que l'on badine:

Attendez le contrat, & vous verrez ſa mine.

ISABELLE, *à part.*

Périſſent mon caprice & mes jeux inſenſés !

UN LAQUAIS.

Le Notaire eſt ici.

DORANTE.

Mais, c'eſt être preſſés.
Le contrat dès ce ſoir! Ce n'eſt pas raillerie.

ISABELLE.

Non, ſans doute, Monſieur, & même je vous prie,
En qualité d'ami, de vouloir y ſigner.

DORANTE.

A vos ordres toujours je dois me réſigner.

ISABELLE, *bas.*

S'il ſigne, c'en eſt fait, il faut que j'y renonce.



SCENE VI.

LE NOTAIRE, *& les Acteurs de la Scene précédente.*

LE NOTAIRE.

REQUIERT-on que tout haut le contrat je prononce ?

VALERE.

Non, Monsieur le Notaire; on s'en rapporte en tout,
A ce qu'a fait Madame ; il suffit qu'à son goût
Le contrat soit passé.

ISABELLE, *regardant Dorante d'un air de dépit.*

Je n'ai pas lieu de craindre,
Que de ce qu'il contient personne ait à se plaindre.

LE NOTAIRE.

Or puisqu'il est ainsi, je vais sommairement,
En bref, succinctement, compendieusement
Résumer, expliquer, en style laconique,
Les points articulés en cet acte authentique,
Et jouxte la minute entre mes mains restant,
Ainsi que selon droit & coutume s'entend.
D'abord pour les futurs. Item, pour leurs familles,
Bisayeuls, trisayeuls, pere, enfans, fils & filles,
Du moins réputés tels, ainsi que par la loi,
Quem nuptiæ monstrant il appert faire foi.

Item, pour leur pays séjour & domicile,
Passé, présent, futur, tant aux champs qu'à la ville.
Item, pour tous leurs biens, acquêts, conquêts, dotaux,
Préciput, hypotheque, & biens paraphernaux.
Item, encor, pour ceux de leur estoc & ligne......

LISETTE.

Item, vous nous feriez une faveur insigne,
Si de ces mots cornus le poumon dégagé,
Il vous plaisoit, Monsieur, abréger l'abrégé.

VALERE.

Au vrai, tous ces détails nous sont fort inutiles.
Nous croyons le contrat plein de clauses subtiles,
Mais on n'a nul desir de les voir aujourd'hui.

LE NOTAIRE.

Voulez-vous procéder, approuvant icelui
A le corroborer de votre signature.

ISABELLE.

Signons, je le veux bien, voilà mon écriture.
A vous Valere.

ELIANTE, *bas à Isabelle.*

Au moins, ce n'est pas tout de bon,
Vous me l'avez promis, Cousine?

ISABELLE.

Eh! mon Dieu, non.
Dorante veut-il bien nous faire aussi la grace......

Elle lui presente la plume.

DORANTE.

DORANTE.

Pour vous plaire, Madame, il n'eſt rien qu'on ne faſſe.

ISABELLE, *à part.*

Le cœur me bat : je crains la fin de tout ceci.

DORANTE, *à part.*

Le futur eſt en blanc; tout va bien jusqu'ici.

ISABELLE, *bas.*

Il ſigne ſans façon!..... à la fin je ſoupçonne....
A Liſette. Ne me trompez-vous point?

LISETTE.

En voici d'une bonne!
Il ſeroit fort plaiſant que vous le penſaſſiez!

ISABELLE.

Hélas! Et plût au ciel que vous me trompaſſiez;
Je ſerois ſure au moins de l'amour de Dorante.

LISETTE.

Pour en faire, quoi?

ISABELLE.

Rien. Mais je ſerois contente.

LISETTE, *à part.*

Que les pauvres enfans ſe contraignent tous deux!

ISABELLE, *à Valere.*

Valere, enfin, l'hymen va couronner nos vœux;

Pour en ſerrer les nœuds ſous un heureux auſpice;
Faiſons en les formant un acte de juſtice.
A Dorante à l'inſtant je cede le pari.
J'avois cru qu'il m'aimoit, mais mon eſprit guéri
S'apperçoit de combien je m'étois abuſée.
En ſecret mille fois je m'étois accuſée
De le déſeſpérer par trop de cruauté.
Dans un piege aſſez fin, il s'eſt précipité;
Mais il ne m'eſt reſté pour fruit de mon adreſſe
Que le regret de voir que ſon cœur ſans tendreſſe
Bravoit également & la ruſe & l'amour.
Choiſiſſez donc, Dorante, & nommez en ce jour,
Le prix que vous mettez au gain de la gageure;
Je dépens d'un époux, mais je me tiens bien ſure
Qu'il eſt trop généreux pour vous le diſputer.

VALERE.

Jamais plus juſtement vous n'auriez pu compter
Sur mon obéiſſance.

DORANTE.

Il faut donc vous le dire
Je demande......

ISABELLE.

Eh bien, quoi?

DORANTE.

La liberté d'écrire.

ISABELLE.

D'écrire!

LISETTE.

Il eſt donc ſou.

VALERE.

Que demandes-tu là ?

DORANTE.

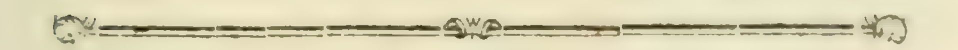
Oui ; d'écrire mon nom dans le blanc que voilà.

ISABELLE.

Ah ! vous m'avez trahie !

DORANTE, *à ſes pieds.*

Eh ! quoi ! belle Iſabelle,
Ne vous laſſez-vous point de m'être ſi cruelle ?
Faut-il encor......



SCENE VII.

CARLIN, *botté & un ſouet à la main. Tous les Acteurs de la Scene précédente.*

CARLIN.

MONSIEUR, les chevaux ſont tout prêts,
La chaiſe nous attend.

DORANTE.

La peſte des Valets !

CARLIN.

Monſieur, le tems ſe paſſe.

VALERE.

Eh! quelle fantaiſie
De nous troubler......

CARLIN.

Il eſt ſix heures & demie.

DORANTE.

Te tairas-tu?

CARLIN.

Monſieur, nous partirons trop tard.

DORANTE.

Voilà bien, à mon gré, le plus maudit bavard!
Madame, pardonnez......

CARLIN.

Monſieur, il faut me taire,
Mais nous avons ce ſoir bien du chemin à faire!

DORANTE.

Le grand diable d'enfer puiſſe-t-il t'emporter!

ELIANTE.

Liſette, explique lui......

LISETTE.

Bon, veut-il m'écouter?
Et peut-on dire un mot où parle Monſieur Carle?

CARLIN, *un peu vîte.*

Eh! parle au nom du ciel! avant qu'on parle, parle :
Parle, pendant qu'on parle : & quand on a parlé
Parle encor, pour finir sans avoir déparlé.

DORANTE.

Toi, déparleras-tu, parleur impitoyable?
A Isabelle. Puis-je, enfin, me flatter qu'un penchant favorable.
Confirmera le don que vos loix m'ont promis?

ISABELLE.

Je ne sais si ce don vous est si bien acquis,
Et j'entrevois ici de la friponnerie;
Mais en punition de mon étourderie
Je vous donne ma main & vous laisse mon cœur.

DORANTE, *baisant la main d'Isabelle.*

Ah! vous mettez par-là le comble à mon bonheur.

CARLIN.

Que diable font-ils donc? aurois-je la berlue.

LISETTE.

Non, vous avez, mon cher, une très-bonne vue,
Riant. Témoin la lettre......

CARLIN.

Eh! bien; de quoi veux-tu parler?

LISETTE.

Que j'ai tant eu de peine à me faire voler.

CARLIN.

Quoi! c'étoit tout exprès?......

LISETTE.

Mon Dieu, quel imbécille!
Tu t'imaginois donc être le plus habile?

CARLIN.

Je sens que j'avois tort; cette ruse d'enfer
Te doit donner le pas sur Monsieur Lucifer.

LISETTE.

Jamais comparaison ne fut moins méritée;
Au bien de mon prochain toujours je suis portée :
Tu vois que par mes soins ici tout est content;
Ils vont se marier, en veux-tu faire autant?

CARLIN.

Tope; j'en fais le saut, mais sois bonne diablesse;
A me cacher tes tours mets toute ton adresse;
Toujours dans la maison fais prospérer le bien;
Nargue du demeurant quand je n'en saurai rien.

LISETTE.

Souvent parmi les jeux le cœur de la plus sage
Plus qu'elle ne voudroit en badinant s'engage;
Belles, sur cet exemple apprenez en ce jour
Qu'on ne peut sans danger se jouer à l'amour.

LES MUSES

GALANTES,

BALLET.

AVERTISSEMENT.

CET Ouvrage est si médiocre en son genre, & le genre en est si mauvais, que pour comprendre comment il m'a pu plaire, il faut sentir toute la force de l'habitude & des préjugés. Nourri dès mon enfance dans le goût de la Musique Françoise & de l'espece de Poésie qui lui est propre, je prenois le bruit pour de l'harmonie, le merveilleux pour de l'intérêt, & des chansons pour un Opéra.

En travaillant à celui-ci, je ne songeois qu'à me donner des paroles propres à déployer les trois caracteres de Musique dont j'étois occupé; dans ce dessein je choisis Hésiode pour le genre élevé & fort, Ovide pour le tendre, Anacréon pour le gai. Ce plan n'étoit pas mauvais si j'avois mieux su le remplir.

Cependant, quoique la Musique de cette Piece ne vaille gueres mieux que la Poésie, on ne laisse pas d'y trouver de tems en tems des morceaux pleins de chaleur & de vie. L'Ouvrage a été exécuté plusieurs fois avec assez de succès; savoir, en 1745 devant M. le Duc de Richelieu qui le destinoit pour la Cour, en 1747 sur le Théâtre de l'Opéra, & en 1761 devant M. le Prince de Conti. Ce fut même sur l'exécution de quelques morceaux que j'en avois fait répéter chez M. de la Popeliniere que M. Rameau, qui les entendit, conçut contre moi cette violente haine dont il n'a cessé de donner des marques jusqu'à sa mort.

LES

LES MUSES
GALANTES,
BALLET.

PROLOGUE.

Le Théâtre repréſente le mont Parnaſſe ; Apollon y paroît ſur ſon Trône, & les Muſes ſont aſſiſes autour de lui.

SCENE PREMIERE.

APOLLON ET LES MUSES.

NAISSEZ divins eſprits, naiſſez fameux héros ;
Brillez par les beaux arts, brillez par la victoire ;
Méritez d'être admis au temple de Mémoire :
Nous réſervons à votre gloire
Un prix digne de vos travaux.

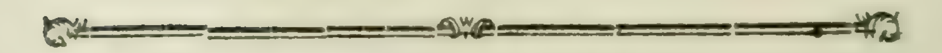
APOLLON.

Muſes, filles du Ciel, que votre gloire eſt pure !
Que vos plaiſirs ſont doux !
Les plus beaux dons de la nature

Sont moins brillans que ceux qu'on tient de vous.
Sur ce paisible mont, loin du bruit & des armes,
Des innocens plaisirs vous goûtez les douceurs.
La fiere ambition, l'amour ni ses faux charmes
Ne troublent point vos cœurs.

LES MUSES.

Non, non, l'amour ni ses faux charmes
Ne troubleront jamais nos cœurs. *On entend une Symphonie brillante & douce alternativement.*



SCENE II.

La Gloire & l'Amour descendent du même Char.

APOLLON, LES MUSES.

APOLLON.

QUE vois-je ? ô ciel ! dois-je le croire !
L'Amour dans le char de la gloire !

LA GLOIRE.

Quelle triste erreur vous séduit !
Voyez ce Dieu charmant, soutien de mon empire,
Par lui l'amant triomphe & le guerrier soupire ;
Il forme les héros & sa voix les conduit.
Il faut lui céder la victoire
Quand on veut briller à ma Cour :

Rien n'eſt plus chéri de la gloire
Qu'un grand cœur guidé par l'amour.

APOLLON.

Quoi! mes divins lauriers d'un enfant téméraire
Ceindroient le front audacieux?

L'AMOUR.

Tu mépriſes l'Amour, éprouve ſa colere.
Aux pieds d'une beauté ſévere
Va former d'inutiles vœux.
Qu'un exemple éclatant montre aux cœurs amoureux
Que de moi ſeul dépend le don de plaire;
Que les talens, l'eſprit, l'ardeur ſincere,
Ne font point les amans heureux.

APOLLON.

Ciel! quel objet charmant ſe retrace à mon ame!
Quelle ſoudaine flamme
Il inſpire à mes ſens!
C'eſt ton pouvoir, Amour, que je reſſens:
Du moins à mes ſoupirs naiſſans
Daigne rendre Daphné ſenſible.

L'AMOUR.

Je te rendrois heureux; je prétends te punir.

APOLLON.

Quoi! toujours ſoupirer ſans pouvoir la fléchir?
Cruel! que ma peine eſt terrible! *Il s'en va.*

L'Amour.

C'eſt la vengeance de l'Amour.

Les Muses.

Fuyons un tyran perfide,
Craignons à notre tour.

La Gloire.

Pourquoi cet effroi timide?
Apollon régnoit parmi vous,
Souffrez que l'Amour y préſide
Sous des auſpices plus doux.

L'Amour.

Ah! qu'il eſt doux, qu'il eſt charmant de plaire!
C'eſt l'art le plus néceſſaire.
Ah! qu'il eſt doux, qu'il eſt flatteur
De ſavoir parler au cœur. *Les Muſes, perſuadées par l'Amour, répétent ces quatre vers.*

L'Amour.

Accourez jeux & ris, doux ſéducteurs des belles;
Vous par qui tout cede à l'Amour,
Confirmez mon triomphe, & parez ce ſejour
De mirthes & de fleurs nouvelles:
Graces plus brillantes qu'elles,
Venez embellir ma Cour.



SCENE III.

L'AMOUR, LA GLOIRE, LES MUSES, LES GRACES, *troupes de Jeux & de Ris.*

CHŒUR.

ACCOURONS, accourons dans ce nouveau séjour,
Soupirez beautés rebelles,
Par nous tout cede à l'Amour. *On danse.*

LA GLOIRE.

Les vents, les affreux orages,
Font par d'horribles ravages,
La terreur des matelots :
Amour, quand ta voix le guide,
On voit l'Alcyon timide
Braver la fureur des flots.
Tes divines flammes
Des plus foibles ames
Peuvent faire des héros. *On danse.*

CHŒUR.

Gloire, Amour, sur les cœurs partagez la victoire,
Que le mirthe au laurier soit uni dès ce jour!
Que les soins rendus à la gloire
Soient toujours payés par l'Amour!

L'Amour.

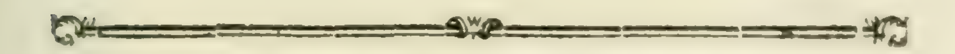
Quittez, Muſes, quittez ce déſert trop ſtérile ;
Venez de vos appas enchanter l'univers ;
Après avoir orné mille climats divers,
Que l'empire des Lys ſoit notre heureux aſyle,
Au milieu des beaux arts puiſſiez-vous y briller
De votre plus vive lumiere :
Un regne glorieux vous y fera trouver
Des amans dignes de vous plaire,
Et des héros à célébrer.

FIN DU PROLOGUE.

PREMIERE ENTRÉE.

HÉSIODE.

Le Théâtre repréſente un Bocage, au travers duquel on voit des Hameaux.



SCENE PREMIERE.

EGLÉ, DORIS.

DORIS.

L'AMOUR va vous offrir la plus charmante fête,
Déjà pour diſputer chaque Berger s'apprête :
Le don de votre main au vainqueur eſt promis.
Qu'Héſiode eſt à plaindre ! hélas ! il vous adore.
Mais les jeux d'Apollon ſont des arts qu'il ignore,
De ſes tendres ſoupirs il va perdre le prix.

EGLÉ.

Doris, j'aime Héſiode, & plus que l'on ne penſe
Je m'occupe de ſon bonheur :
Mais c'eſt en éprouvant ſes feux & ſa conſtance
Que j'ai dû m'aſſurer qu'il méritoit mon cœur.

DORIS.

A vos engagemens pourrez-vous vous ſouſtraire ?

EGLÉ.

Je ne ſais point, Doris, manquer de foi.

DORIS.

Comment avec vos feux accorder votre loi ?

EGLÉ.

Tu verras dès ce jour tout ce qu'Eglé peut faire.

DORIS.

Eglé dans nos hameaux, inconnue, étrangere,
Jouit ſur tous les cœurs d'un pouvoir mérité ;
Rien ne lui doit être impoſſible
Avec le ſecours invincible
De l'eſprit & de la beauté.

EGLÉ.

J'apperçois Héſiode :

DORIS.

Accablé de triſteſſe,
Il plaint le malheur de ſes feux,

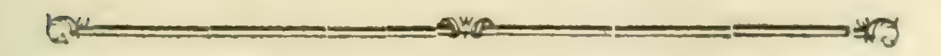
EGLÉ.

Je ſaurai diſſiper la douleur qui le preſſe :
Mais pour quelques inſtans cachons-nous à ſes yeux.

SCENE II.

HÉSIODE.

EGLÉ mépriſe ma tendreſſe,
Séduite par les chants de mes heureux rivaux ;
Son cœur en eſt le prix, & ſeul dans ces hameaux
J'ignore les ſecrets de l'art qu'elle couronne ;
Eglé le ſait & m'abandonne !
Je vais la perdre ſans retour.
A de frivoles chants ſe peut-il qu'elle donne
Un prix qui n'étoit dû qu'au plus parfait amour ?
On entend une ſymphonie douce.
Quelle douce harmonie ici ſe fait entendre......
Elle invite au repos...... Je ne puis m'en défendre......
Mes yeux appeſantis laiſſent tarir leurs pleurs......
Dans le ſein du ſommeil je cede à ſes douceurs.



SCENE III.

EGLÉ, HÉSIODE *endormi.*

EGLÉ.

COMMENCEZ le bonheur de ce berger fidele
Songes ; en ce ſéjour Euterpe vous appelle
Accourez à ma voix, parlez à mon amant,

Par vos images ſéduiſantes,
Par vos illuſions charmantes,
Annoncez-lui le deſtin qui l'attend. *Entrée des Songes.*

UN SONGE.

Songes flatteurs
Quand d'un cœur miſérable
Vos ſoins appaiſent les douleurs,
Douces erreurs,
Du ſort impitoyable
Suſpendez long-tems les rigueurs;
Réveil, éloignez-vous:
Ah! que le ſommeil eſt doux!
Mais quand un ſonge favorable
Préſage un bonheur véritable,
Sommeil, éloignez-vous:
Ah! que le réveil eſt doux! *Les Songes ſe retirent.*

EGLÉ.

Toi pour qui j'ai quitté mes ſœurs & le Parnaſſe,
Toi que le ciel a fait digne de mon amour,
Tendre berger, d'une feinte diſgrace
Ne crains point l'effet en ce jour.
Reçois le don des Vers. Qu'un nouveau feu t'anime.
Des tranſports d'Apollon reſſens l'effet ſublime,
Et par tes chants divins t'élevant juſqu'aux cieux
Oſe en les célébrant te rendre égal aux Dieux. *Une Lyre ſuſpendue à un laurier s'éleve à côté d'Héſiode.*
Amour dont les ardeurs ont embraſé mon ame

Daigne animer mes dons de ta divine flamme :
Nous pouvons du génie exciter les efforts ;
Mais les succès heureux sont dus à tes transports.



SCENE IV.

HÉSIODE.

OU suis-je ? Quel réveil ? Quel nouveau feu m'inspire ?
Quel nouveau jour me luit ? Tous mes sens sont surpris !...

Il apperçoit la Lyre.

Mais quel prodige étonne mes esprits ?

Il la touche, & elle rend des sons.

Dieux ! quels sons éclatans partent de cette Lyre !
D'un transport inconnu j'éprouve le délire !
Je forme sans effort des chants harmonieux !
O Lyre ! ô cher présent des Dieux !
Déjà par ton secours je parle leur langage.
Le plus puissant de tous excite mon courage,
Je reconnois l'amour à des transports si beaux,
Et je vais triompher de mes jaloux rivaux.



SCENE V.

HÉSIODE, *troupe de Bergers qui s'assemblent pour la Fête.*

CHŒUR.

QUE tout retentisse,
Que tout applaudisse
A nos chants divers!
Que l'écho s'unisse,
Qu'Eglé s'attendrisse
A nos doux concerts!
Doux espoir de plaire,
Animez nos jeux,
Apollon va faire
Un amant heureux:
Flatteuse victoire!
Triomphe enchanteur!
L'amour & la gloire
Suivront le vainqueur. *On danse, après quoi Hésiode s'approche pour disputer.*

CHŒUR.

O Berger, déposez cette Lyre inutile,
Voulez-vous dans nos jeux disputer en ce jour.

HÉSIODE.

Rien n'est impossible à l'amour.

Je n'ai point fait de l'art une étude servile,
Et ma voix indocile,
Ne s'est jamais unie aux chalumeaux.
Mais dans le succès que j'espere,
J'attends tout du feu qui m'éclaire
Et rien de mes foibles travaux.

CHŒUR.

Chantez, Berger téméraire;
Nous allons admirer vos prodiges nouveaux.

HÉSIODE *commence.*

Beau feu qui consumez mon ame,
Inspirez à mes chants votre divine ardeur:
Portez dans mon esprit cette brillante flamme,
Dont vous brûlez mon cœur......

CHŒUR, *qui interrompt Hésiode.*

Sa Lyre efface nos Musettes.
Ah! nous sommes vaincus!
Fuyons dans nos retraites.

SCENE VI.

HÉSIODE, EGLÉ.

HÉSIODE.

BELLE Eglé.... Mais, ô ciel! quels charmes inconnus!...
Vous êtes immortelle, & j'ai pu m'y méprendre!

Vos céleſtes appas n'ont-ils pas dû m'apprendre,
Qu'il n'eſt permis qu'aux Dieux de ſoupirer pour vous?
Hélas ! à chaque inſtant ſans pouvoir m'en défendre,
Mon trop coupable cœur accroît votre courroux.

EUTERPE.

Ta crainte offenſe ma gloire.
Tu mérites le prix qu'ont promis mes ſermens;
Je le dois à ta victoire,
Et le donne à tes ſentimens.

HÉSIODE.

Quoi ? vous feriez ? ..... O ciel eſt-il poſſible ?
Muſe, vos dons divins ont prévenu mes vœux,
Dois-je eſpérer encor que votre ame ſenſible
Daigne aimer un Berger & partager mes feux ?

EUTERPE.

La vertu des mortels fait leur rang chez les Dieux.
Une ame pure, un cœur tendre & ſincere,
Sont les biens les plus précieux;
Et quand on ſait aimer le mieux,
On eſt le plus digne de plaire.
Aux Bergers. Calmez votre dépit jaloux,
Bergers raſſemblez-vous :
Venez former les plus riantes fêtes,
Je me plais dans vos bois, je chéris vos Muſettes,
Reconnoiſſez Euterpe & célébrez ſes feux.

SCENE VII.

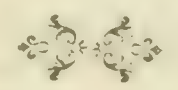
EUTERPE, HÉSIODE, LES BERGERS.

CHŒUR.

MUSE charmante, Muſe aimable,
Qui daignez parmi nous fixer vos tendres vœux;
Soyez-nous toujours favorable,
Préſidez toujours à nos jeux. *On danſe.*

DORIS.

Dieux qui gouvernez la terre,
Tout répond à votre voix.
Dieux qui lancez le tonnerre,
Tout obéit à vos loix.
De votre gloire éclatante,
De votre grandeur brillante
Nos cœurs ne ſont point jaloux.
D'autres biens ſont faits pour nous.
Unis d'un amour ſincere,
Un Berger, une Bergere,
Sont-ils moins heureux que vous?



SECONDE ENTRÉE.

Le Théâtre repréſente les Jardins d'Ovide à Thôme, & dans le fond, des Montagnes affreuſes parſemées de précipices, & couvertes de neiges.

OVIDE.

CRUEL amour, funeſte flamme !
Faut-il encor t'abandonner mon ame ?
Cruel amour, funeſte flamme,
Le ſort d'Ovide eſt-il d'aimer toujours ?
Dans ces climats glacés au fond de la Scythie,
Contre tes feux n'eſt-il point de ſecours ?
J'y brûle, hélas ! pour la jeune Erithie :
Pour moi, ſans elle, il n'eſt plus de beaux jours.
Cruel amour, &c.
Acheve du moins ton ouvrage,
Soumets Erithie à ſon tour.
Ici tout languit ſans amour,
Et de ſon cœur encor elle ignore l'uſage ;
Ces fleurs dans mes jardins l'attirent chaque jour,
Et je vais par des jeux.... C'eſt elle, ô doux préſage !
Je m'éloigne à regret : mais bientôt ſur mes pas
Tout va lui parler le langage
Du Dieu charmant qu'elle ne connoît pas.

SCENE

SCENE II.

ERITHIE.

C'EN est donc fait ; & dans quelques momens
Diane à ses autels recevra mes sermens.
Jardins chéris, rians bocages ;
Hélas ! à mes jeux innocens
Vous n'offrirez plus vos ombrages.
Oiseaux, vos séduisans ramages
Ne charmeront donc plus mes sens.
Vain éclat, grandeur importune !
Heureux qui dans l'obscurité
N'a point soumis à la fortune
Son bonheur & sa liberté !
Mais, quels concerts se font entendre ?
Quel spectacle enchanteur ici vient me surprendre ?



SCENE III.

La Statue de l'Amour s'éleve au fond du Théâtre , & toute la suite d'Ovide vient former des Danses & des Chants autour d'Érithie.

CHŒUR.

DIEU charmant, Dieu des tendres cœurs,
Regne à jamais, lance tes flammes ;
Eh ! quel bien flatteroit nos ames
S'il n'étoit de tendres ardeurs ?
Chantons, ne cessons point de célébrer ses charmes,
Qu'il occupe tous nos momens ;
Ce Dieu ne se sert de ses armes
Que pour faire d'heureux amans.
Les soins, les pleurs & les soupirs,
Sont les tributs de son empire ;
Mais tous les biens qu'il en retire,
Il nous les rend par les plaisirs. *On danse.*

ERITHIE.

Quels doux concerts ! quelle fête agréable !
Que je trouve charmant ce langage nouveau !
Quel est donc ce Dieu favorable ? *Elle considere la statue.*
Hélas ! c'est un enfant ; mais quel enfant aimable !
Pourquoi cet arc & ce bandeau,

Ce carquois, ces traits, ce flambeau ?

UN HOMME DE LA FÊTE.

Ce foible enfant eſt le maître du monde ;
La nature s'anime à ſa flamme féconde,
Et l'univers ſans lui périroit avec nous.
Reconnoiſſez, belle Erithie,
Un Dieu fait pour régner ſur vous ;
Il veut de votre aimable vie
Vous rendre les inſtans plus doux.
Etendez les droits légitimes
Du plus puiſſant des Immortels ;
Tous les cœurs ſeront ſes victimes
Quand vous ſervirez ſes autels.

ERITHIE.

Ces aimables leçons ont trop l'art de me plaire ;
Mais quel eſt donc ce Dieu dont on veut me parler ?

OVIDE.

De ſes plus doux ſecrets, diſcret dépoſitaire,
A vous ſeule en ces lieux je dois les révéler.



SCENE IV.

ERITHIE, OVIDE.

OVIDE.

C'EST un aimable myſtere
Qui de ſes biens charmans aſſaiſonne le prix :
Plus on les a ſentis,
Et mieux on ſait les taire.

ERITHIE.

J'ignore encor quels ſont des biens ſi doux,
Mais je brûle de m'en inſtruire.

OVIDE.

Vous l'ignorez ? n'en accuſez que vous,
Déjà dans mes regards vous auriez dû le lire.

ERITHIE.

Vos regards ! .... Dans ſes yeux quel poiſon ſéducteur !
Dieux ! quel trouble confus s'éleve dans mon cœur !

OVIDE.

Trouble charmant, que mon ame partage,
Vous êtes le premier hommage
Que l'aimable Erithie ait offert à l'Amour.

ERITHIE.

L'Amour eſt donc ce Dieu ſi redoutable ?

OVIDE.

L'Amour est ce Dieu favorable
Que mon cœur enflammé vous annonce en ce jour ;
Profitons des bienfaits que sa main nous prépare :
Unis par ses liens....

ERITHIE.

Hélas ! on nous sépare !
Du temple de Diane on me commet le soin ;
Tout le peuple d'Ithome en veut être témoin,
Et je dois dès ce jour....

OVIDE.

Non, charmante Erithie,
Les peuples même de Scythie
Sont soumis au vainqueur dont nous suivons les loix :
Il faut les attendrir, il faut unir nos voix.
Est-il des cœurs que notre amour ne touche,
S'il s'explique à la fois
Par vos larmes & par ma bouche.
Mais on approche... on vient... Amour, si pour ta gloire
Dans un exil affreux il faut passer mes jours,
De mon encens du moins conserve la mémoire,
A mes tendres accens accorde ton secours.



SCENE V.

OVIDE, ERITHIE, *troupe de Sarmates.*

CHŒUR.

CELÉBRONS la gloire éclatante
De la Déesse des forêts :
Sans soins, sans peine & sans attente
Nous subsistons par ses bienfaits.
Célébrons la Beauté charmante
Qui va la servir désormais :
Que sa main long-tems lui présente
Les offrandes de ses sujets. *On danse.*

LE CHEF DES SARMATES.

Venez belle Erithie....

OVIDE.

Ah! daignez m'écouter.
De deux tendres amans différez le supplice :
Ou, si vous achevez ce cruel sacrifice,
Voyez les pleurs que vous m'allez coûter.

CHŒUR.

Non, elle est promise à Diane :
Nos engagemens sont des loix ;
Qui pourroit être assez profane
Pour priver les Dieux de leurs droits ?

OVIDE ET ERITHIE.

Du plus puiſſant des Dieux nos cœurs ſont le partage,
Notre amour eſt ſon ouvrage:
Eſt-il des droits plus ſacrés?
Par une injuſte violence
Les Dieux ne ſont point honorés.
Ah! ſi votre indifférence
Mépriſe nos douleurs,
A ce Dieu qui nous aſſemble
Nous jurons de mourir enſemble
Pour ne plus ſéparer nos cœurs.

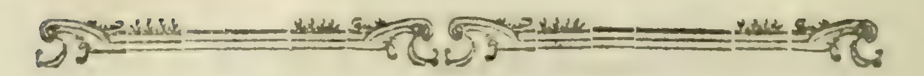
CHŒUR.

Quel ſentiment ſecret vient attendrir nos ames
Pour ces amans infortunés?
Par l'amour l'un à l'autre ils étoient deſtinés,
Que l'amour couronne leurs flammes!

OVIDE.

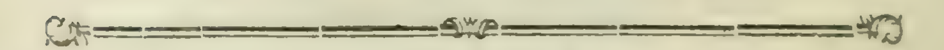
Vous comblez mon bonheur, peuple trop généreux.
Quel prix de ce bienfait ſera la récompenſe?
Puiſſiez-vous par mes ſoins, par ma reconnoiſſance
Apprendre à devenir heureux.
L'amour vous appelle
Ecoutez ſa voix;
Que tout ſoit fidele
A ſes douces loix.
Des biens dont l'uſage

Fait le vrai bonheur,
Le plus doux partage
Est un tendre cœur.



TROISIEME ENTRÉE.

Le Théâtre représente le Perystile du Temple de Junon à Samos.



SCENE PREMIERE.

POLYCRATE, ANACRÉON.

ANACRÉON.

LES beautés de Samos aux pieds de la Déesse
Par votre ordre aujourdh'ui vont présenter leurs vœux;
Mais, seigneur, si j'en crois le soupçon qui me presse
Sous ce zele mystérieux
Un soin plus doux vous intéresse.

POLYCRATE.

On ne peut sur la tendresse
Tromper les yeux d'Anacréon.
Oui, le plus doux penchant m'entraîne.

Mais

Mais j'ignore à la fois le séjour & le nom
De l'objet qui m'enchaîne.

ANACRÉON.

Je conçois le détour ;
Parmi tant de beautés vous espérez connoître
Celle dont les attraits ont fixé votre amour ;
Mais cet amour enfin......

POLYCRATE.

Un instant le fit naître :
Ce fut dans ces superbes jeux
Où mes heureux succès célébrés par ta Lyre......

ANACRÉON.

Ce jour, il m'en souvient, je devins amoureux
De la jeune Thémire.

POLYCRATE.

Eh! quoi? toujours de nouveaux feux?

ANACRÉON.

A de beaux yeux aisément mon cœur cede :
Il change de même aisément ;
L'amour à l'amour y succede,
Le goût seul du plaisir y regne constamment.

POLYCRATE.

Bientôt une douce victoire
T'a sans doute asservi son cœur?

ANACRÉON.

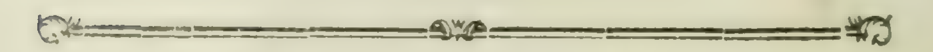
Ce triomphe manque à ma gloire
Et ce plaiſir à mon bonheur.

POLYCRATE.

Mais on vient...... Que d'appas! Ah! les cœurs les plus ſages
En voyant tant d'attraits doivent craindre des fers.

ANACRÉON.

Junon, dans ce beau jour les plus tendres hommages
Ne ſont pas ceux qui te ſeront offerts.



SCENE II.

POLYCRATE, ANACRÉON.

Troupe de jeunes Samiennes qui viennent offrir leurs hommages à la Déeſſe.

HYMNE A JUNON.

REINE des Dieux, Mere de l'Univers;
Toi par qui tout reſpire,
Qui combles cet Empire
De tes biens les plus chers,
Junon, vois ces offrandes :
Nos cœurs que tu demandes
Vont te les préſenter.

Que tes mains bienfaisantes
De nos mains innocentes
Daignent les accepter. *On danse.*

Thémire portant une corbeille de fleurs, entre dans le Temple à la tête des jeunes Samiennes.

POLYCRATE *appercevant Thémire.*

O Bonheur!

ANACRÉON.

O plaisir extrême!

POLYCRATE.

Quels traits charmans! Quels regards enchanteurs!

ANACRÉON.

Ah! qu'avec grace elle porte ces fleurs!

POLYCRATE.

Ces fleurs! Que dites-vous! C'est la beauté que j'aime.

ANACRÉON.

C'est Thémire elle - même.

POLYCRATE.

Ami trop cher: Rival trop dangereux.
Ah! que je crains tes redoutables feux!
De mon cœur agité fais cesser le martyre;
Porte à d'autres appas tes volages desirs.
Laisse-moi goûter les plaisirs
De te chérir toujours & d'adorer Thémire.

ANACRÉON.

Si ma flamme étoit volontaire
Je l'immolerois à l'inſtant :
Mais l'amour dans mon cœur n'en eſt pas moins ſincere
Pour n'être pas toujours conſtant.
La gloire & la grandeur au gré de votre envie,
Vous aſſurent les plus beaux jours,
Mais que ferois-je de la vie,
Sans les plaiſirs, ſans les amours ?

POLYCRATE.

Eh! que te ſervira ta vaine réſiſtance ?
Ingrat, évite ma préſence !

ANACRÉON.

Vous calmerez cet injuſte courroux,
Il eſt trop peu digne de vous.



SCENE III.

POLYCRATE.

TRANSPORTS jaloux, tourmens que je déteſte,
Ah! faut-il me livrer à vos triſtes fureurs ?
Faut-il toujours qu'une rage funeſte,
Inſpire avec l'amour la haine & ſes horreurs ?
Cruel amour ! ta fatale puiſſance
Déſunit plus de cœurs,

Qu'elle n'en met d'intelligence :
Je vois Thémire. O transports enchanteurs !



SCENE IV.

POLYCRATE, THÉMIRE.

POLYCRATE.

THÉMIRE, en vous voyant la résistance est vaine,
Tout cede à vos attraits vainqueurs.
Heureux l'amant dont les tendres ardeurs
Vous feront partager la chaîne
Que vous donnez à tous les cœurs !

THÉMIRE.

Je fuis les soupirs, les langueurs,
Les soins, les tourmens, les alarmes :
Un plaisir qui coûte des pleurs
Pour moi n'aura jamais de charmes.

POLYCRATE.

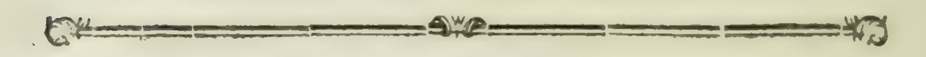
C'est un tourment de n'aimer rien.
C'est un tourment affreux d'aimer sans espérance,
Mais il est un suprême bien,
C'est de s'aimer d'intelligence.

THÉMIRE.

Non, je crains jusqu'aux nœuds assortis par l'amour,

POLYCRATE.

Ah ! connoiſſez du moins les biens qu'il vous apprête.
Vous devez à Junon le reſte de ce jour.
Demain une illuſtre conquête
Vous eſt promiſe en ce ſéjour.



SCENE V.

THÉMIRE.

IL me cachoit ſon rang, je feignois à mon tour.
Polycrate m'offre un hommage
Qui combleroit l'ambition :
Un ſort plus doux me flatte davantage,
Et mon cœur en ſecret chérit Anacréon.
Sur les fleurs d'une aile légere,
On voit voltiger les zéphirs.
Comme eux d'une ardeur paſſagere
Je voltige ſur les plaiſirs.
D'une chaîne redoutable,
Je veux préſerver mon cœur ;
L'amour m'amuſeroit comme un enfant aimable ;
Je le crains comme un fier vainqueur.



SCENE VI.

ANACRÉON, THÉMIRE.

ANACRÉON.

Belle Thémire, enfin le Roi vous rend les armes,
L'aveu de tous les cœurs autorise le mien :
Si l'amour animoit vos charmes,
Il ne leur manqueroit plus rien.

THÉMIRE.

Vous m'annoncez par cette indifférence
Combien le choix vous paroîtroit égal.
Qui voit sans peine un rival
N'est pas loin de l'inconstance.

ANACRÉON.

Vous faites à ma flamme une cruelle offense,
Vous la faites sur-tout à ma sincérité.
En amour même
Je dis la vérité,
Et quand je n'aime plus, je ne dis plus que j'aime.

THÉMIRE.

Quand on sent une ardeur extrême,
On a moins de tranquillité.

ANACRÉON.

Thémire jugez mieux de ma fidélité.

Ah! qu'un amant a de folie
D'aimer, de haïr tour-à-tour :
Ce qu'il donne à la jalousie,
Je le donne tout à l'amour.

THÉMIRE.

Je crains ce qu'il en coûte à devenir trop tendre ;
Non, l'amour dans les cœurs cause trop de tourmens.

ANACRÉON.

Si l'hiver dépare nos champs
Est-ce à Flore de les défendre ?
S'il est des maux pour les amans
Est-ce à l'amour qu'il faut s'en prendre ?
Sans la neige & les orages,
Sans les vents & leurs ravages,
Les fleurs naîtroient en tous tems.
Sans la froide indifférence,
Sans la fiere résistance,
Tous les cœurs seroient contens.

THÉMIRE.

Vous vous piquez d'être volage,
Si je forme des nœuds, je veux qu'ils soient constans.

ANACRÉON.

L'excès de mon ardeur est un plus digne hommage
Que la fidélité des vulgaires amans;
Il vaut mieux aimer davantage,
Et ne pas aimer si long-tems.

THÉMIRE.

THÉMIRE.

Non, rien ne peut fixer un amant si volage.

ANACRÉON.

Non, rien ne peut payer des transports si charmans.

THÉMIRE.

Vous séduisez plutôt que de convaincre ;
Je vois l'erreur & je me laisse vaincre.
Ah ! trompez-moi long-tems par ces tendres discours,
L'illusion qui plaît devroit durer toujours.

ANACRÉON.

C'est en passant votre espérance
Que je prétends vous tromper désormais.
Vous attendrez mon inconstance,
Et ne l'éprouverez jamais.

ENSEMBLE.

Unis par les mêmes desirs,
Unissons mon sort & le vôtre ;
Toujours fidelles aux plaisirs,
Nous devons l'être l'un à l'autre.



SCENE VI.

POLYCRATE, THÉMIRE, ANACRÉON.

POLYCRATE.

Demeure Anacréon, je suspens mon courroux,
Et veux bien un instant t'égaler à moi-même.
Je n'abuserai point de mon pouvoir suprême ;
Que Thémire décide & choisisse entre nous.
A Thémire. Dites quels sont les nœuds que votre ame préfere,
N'hésitez point à les nommer :
Je jure de confirmer
Le choix que vous allez faire.

THÉMIRE.

Je connois tout le prix du bonheur de vous plaire
Si j'osois m'y livrer ; cependant en ce jour,
Seigneur, vous pourriez croire
Que je donne tout à la gloire,
Je veux tout donner à l'amour.
Pardonnez à mon cœur un penchant invincible.

POLYCRATE.

Il suffit. Je cede en ce moment ;
Allez, soyez unis ; je puis être sensible ;
Mais je n'oublierai point ma gloire & mon serment.

THÉMIRE ET ANACRÉON.

Digne exemple des Rois, dont le cœur équitable

Triomphe de ſoi-même en couronnant nos feux,
Puiſſe toujours le ciel prévenir tous vos vœux :
Que votre regne aimable,
Par un bonheur conſtant à jamais mémorable,
Eterniſe vos jours heureux.

POLYCRATE A ANACRÉON.

Commence d'accomplir un ſi charmant préſage;
Rentre dans ma faveur, ne quitte point ma Cour,
Que l'amitié du moins me dédommage
Des diſgraces de l'amour.
Que tout célebre cette fête ;
L'heureux Anacréon voit combler ſes deſirs.
Accourez, chantez ſa conquête
Comme il a chanté vos plaiſirs.

SCENE VII.

ANACRÉON, THÉMIRE, *Peuples de Samos.*

CHŒUR.

QUE tout célebre cette fête
L'heureux Anacréon voit combler ſes deſirs ;
Accourons, chantons ſa conquête
Comme il a chanté nos plaiſirs. *On danſe.*

ANACRÉON, *alternativement avec le Chœur.*

Jeux brillez ſans ceſſe ;

V 2

Sans vous la tendresse
Languiroit toujours.
Au plus tendre hommage
Un doux badinage
Prête du secours.

On danse.

Quand pour plaire aux belles
On voit autour d'elles
Folâtrer l'Amour,
Dans leur cœur le traître
Est bientôt le maître,
Et rit à son tour.



LE DEVIN DU VILLAGE,

INTERMEDE.



AVERTISSEMENT.

Quoique j'aye approuvé les changemens que mes amis jugerent à propos de faire à cet Intermede, quand il fut joué à la Cour, & que son succès leur soit dû en grande partie, je n'ai pas jugé à propos de les adopter aujourd'hui, & cela par plusieurs raisons. La premiere est que, puisque cet Ouvrage porte mon nom, il faut que ce soit le mien, dût-il en être plus mauvais. La seconde, que ces changemens pouvoient être fort bien en eux-mêmes, & ôter pourtant à la Piece cette unité si peu connue, qui seroit le chef-d'œuvre de l'Art, si l'on pouvoit la conserver sans répétitions & sans monotonie. Ma troisieme raison est que cet Ouvrage n'ayant été fait que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire : or, personne ne sait mieux que moi comment il doit être pour me plaire le plus.

A MONSIEUR

DUCLOS

HISTORIOGRAPHE

DE FRANCE,

L'un des Quarante de l'Académie Françoise, & de celle des Belles-Lettres.

SOUFFREZ, Monsieur, que votre nom soit à la tête de cet Ouvrage, qui, sans vous, n'eût point vu le jour. Ce sera ma premiere & unique Dédicace : puisse-t-elle vous faire autant d'honneur qu'à moi!

Je suis de tout mon cœur,

Monsieur,

Votre très-humble & très-obéissant Serviteur,
J. J. ROUSSEAU.

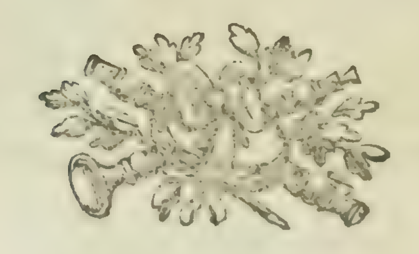
ACTEURS.

COLIN.

COLETTE.

LE DEVIN.

TROUPE DE JEUNES GENS DU VILLAGE.



LE

Pag. 218. Tom. I.



LE DEVIN *DU VILLAGE*, INTERMEDE.

Le Théâtre représente d'un côté la Maison du Devin, de l'autre des Arbres & des Fontaines, & dans le fond un Hameau.

SCENE PREMIERE.

COLETTE *soupirant, & s'essuyant les yeux de son tablier.*

J'AI perdu tout mon bonheur;
J'ai perdu mon serviteur;
Colin me délaisse.

Hélas, il a pu changer!
Je voudrois n'y plus songer:
J'y songe sans cesse.

J'ai perdu mon serviteur;
J'ai perdu tout mon bonheur,
Colin me délaisse.

Il m'aimoit autrefois, & ce fut mon malheur.
Mais quelle est donc celle qu'il me préfere!
Elle est donc bien charmante! imprudente Bergere,

Ne crains-tu point les maux que j'éprouve en ce jour?
Colin m'a pu changer; tu peux avoir ton tour.

Que me sert d'y rêver sans cesse?
Rien ne peut guérir mon amour,
Et tout augmente ma tristesse.

J'ai perdu mon serviteur;
J'ai perdu tout mon bonheur;
Colin me délaisse.

Je veux le haïr.... je le dois...:
Peut-être il m'aime encor.... pourquoi me fuir sans cesse?
Il me cherchoit tant autrefois.

Le Devin du canton fait ici sa demeure;
Il sait tout; il saura le sort de mon amour:
Je le vois, & je veux m'éclaircir en ce jour.



SCENE II.

LE DEVIN, COLETTE.

Tandis que le DEVIN *s'avance gravement*, COLETTE *compte dans sa main de la monnoie; puis elle la plie dans un papier, & la présente au* DEVIN, *après avoir un peu hésité à l'aborder.*

COLETTE *d'un air timide.*

PERDRAI-JE Colin sans retour?
Dites-moi s'il faut que je meure.

LE DEVIN *gravement.*

Je lis dans votre cœur, & j'ai lu dans le ſien.

COLETTE.

O Dieux !

LE DEVIN.

Modérez-vous.

COLETTE.

Eh bien ?

Colin.....

LE DEVIN.

Vous eſt infidele.

COLETTE.

Je me meurs.

LE DEVIN.

Et pourtant, il vous aime toujours.

COLETTE *vivement.*

Que dites-vous ?

LE DEVIN.

Plus adroite & moins belle ;

La Dame de ces lieux....

COLETTE.

Il me quitte pour elle !

LE DEVIN.

Je vous l'ai déjà dit, il vous aime toujours.

COLETTE *tristement.*

Et toujours il me fuit.

LE DEVIN.

Comptez sur mon secours.
Je prétends à vos pieds ramener le volage.
Colin veut être brave, il aime à se parer:
Sa vanité vous a fait un outrage
Que son amour doit réparer.

COLETTE.

Si des galans de la ville
J'eusse écouté les discours,
Ah! qu'il m'eût été facile
De former d'autres amours!

Mise en riche Demoiselle
Je brillerois tous les jours;
De rubans & de dentelle
Je chargerois mes atours.

Pour l'amour de l'infidelle
J'ai refusé mon bonheur,
J'aimois mieux être moins belle
Et lui conserver mon cœur.

LE DEVIN.

Je vous rendrai le sien, ce sera mon ouvrage.
Vous, à le mieux garder appliquez tous vos soins;
Pour vous faire aimer davantage,
Feignez d'aimer un peu moins.

L'amour croît s'il s'inquiette ;
Il s'endort s'il eſt content :
La Bergere un peu coquette
Rend le Berger plus conſtant.

COLETTE.

A vos ſages leçons Colette s'abandonne.

LE DEVIN.

Avec Colin prenez un autre ton.

COLETTE.

Je feindrai d'imiter l'exemple qu'il me donne.

LE DEVIN.

Ne l'imitez pas tout de bon ;
Mais qu'il ne puiſſe le connoître.
Mon art m'apprend qu'il va paroître,
Je vous appellerai quand il en ſera tems.

SCENE III.

LE DEVIN.

J'AI tout ſu de Colin, & ces pauvres enfans
Admirent tous les deux la ſcience profonde
Qui me fait deviner tout ce qu'ils m'ont appris.
Leur amour à propos en ce jour me ſeconde ;
En les rendant heureux, il faut que je confonde
De la Dame du lieu les airs & les mépris.

SCENE IV.

LE DEVIN, COLIN.

COLIN.

L'AMOUR & vos leçons m'ont enfin rendu ſage ;
Je préfere Colette a des biens ſuperflus :
Je ſus lui plaire en habit de village ;
Sous un habit doré qu'obtiendrois-je de plus ?

LE DEVIN.

Colin, il n'eſt plus tems, & Colette t'oublie.

COLIN.

Elle m'oublie, ô Ciel ! Colette a pu changer !

LE DEVIN.

Elle eſt femme, jeune & jolie ;
Manqueroit-elle à ſe venger ?

COLIN.

Non, Colette n'eſt point trompeuſe ;
Elle m'a promis ſa foi :
Peut-elle être l'Amoureuſe
D'un autre Berger que moi ?

LE DEVIN.

Ce n'eſt point un Berger qu'elle préfere à toi,
C'eſt un beau Monſieur de la Ville.

COLIN.

Qui vous l'a dit ?

LE DEVIN *avec emphase.*

Mon art.

COLIN.

Je n'en ſaurois douter.
Hélas qu'il m'en va coûter
Pour avoir été trop facile
A m'en laiſſer conter par les Dames de Cour !
Aurois-je donc perdu Colette ſans retour ?

LE DEVIN.

On ſert mal à la fois la fortune & l'Amour.
D'être ſi beau garçon quelquefois il en coûte.

COLIN.

De grace, apprenez-moi le moyen d'éviter
Le coup affreux que je redoute.

LE DEVIN.

Laiſſe-moi ſeul un moment conſulter.

Le Devin tire de ſa poche un Livre de grimoire & un petit bâton de Jacob, avec leſquels il fait un charme. De jeunes Payſannes qui venoient le conſulter, laiſſent tomber leurs préſens, & ſe ſauvent toutes effrayées en voyant ſes contorſions.

LE DEVIN.

Le charme eſt fait. Colette en ce lieu va ſe rendre ;
Il faut ici l'attendre.

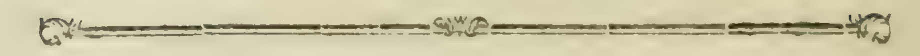
COLIN.

A l'appaiſer pourrai-je parvenir ?

Hélas! voudra-t-elle m'entendre?

LE DEVIN.

Avec un cœur fidele & tendre
On a droit de tout obtenir.
A part. Sur ce qu'elle doit dire allons la prévenir.



SCENE V.

COLIN.

JE vais révoir ma charmante Maîtresse.
Adieu châteaux, grandeurs, richesse,
Votre éclat ne me tente plus.
Si mes pleurs, mes soins assidus
Peuvent toucher ce que j'adore,
Je vous verrai renaître encore
Doux momens que j'ai perdus.

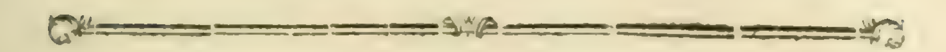
Quand on fait aimer & plaire
A-t'on besoin d'autre bien!
Rends-moi ton cœur ma Bergere,
Colin t'a rendu le sien.

Mon chalumeau, ma houlette,
Soyez mes seules grandeurs;
Ma parure est ma Colette,
Mes trésors sont ses faveurs.

Que de Seigneurs d'importance

Voudroient

Voudroient bien avoir sa foi !
Malgré toute leur puissance,
Ils sont moins heureux que moi.



SCENE VI.

COLIN, COLETTE *parée*.

COLIN *à part*.

JE l'apperçois... Je tremble en m'offrant à sa vue...
.... Sauvons-nous .... Je la perds si je fuis ....

COLETTE *à part*.

Il me voit... Que je suis émue !
Le cœur me bat...

COLIN.

Je ne sais où j'en suis.

COLETTE.

Trop près, sans y songer, je me suis approchée.

COLIN.

Je ne puis m'en dédire, il la faut aborder.

A Colette, d'un ton radouci, & d'un air moitié riant, moitié embarrassé.

Ma Colette .... êtes-vous fâchée ?
Je suis Colin : daignez me regarder.

COLETTE, *osant à peine jetter les yeux sur lui.*

Colin m'aimoit : Colin m'étoit fidelle :
Je vous regarde, & ne vois plus Colin.

COLIN.

Mon cœur n'a point changé ; mon erreur trop cruelle
Venoit d'un sort jetté par quelque esprit malin :
Le Devin l'a détruit ; je suis, malgré l'envie,
Toujours Colin, toujours plus amoureux.

COLETTE.

Par un sort, à mon tour, je me sens poursuivie.
Le Devin n'y peut rien.

COLIN.

Que je suis malheureux !

COLETTE.

D'un amant plus constant...

COLIN.

Ah ! de ma mort suivie
Votre infidélité....

COLETTE.

Vos soins sont superflus ;
Non, Colin, je ne t'aime plus.

COLIN.

Ta foi ne m'est point ravie ;
Non, consulte mieux ton cœur :
Toi-même en m'ôtant la vie
Tu perdrois tout ton bonheur.

COLETTE.

à part. Hélas ! *à Colin.* Non vous m'avez trahie,
Vos soins sont superflus :
Non, Colin, je ne t'aime plus.

COLIN.

C'en est donc fait; vous voulez que je meure;
Et je vais pour jamais m'éloigner du hameau.

COLETTE, *rappellant Colin qui s'éloigne lentement.*

Colin ?

COLIN.

Quoi ?

COLETTE.

Tu me fuis ?

COLIN.

Faut-il que je demeure
Pour vous voir un amant nouveau ?

COLETTE. *Duo.*

Tant qu'à mon Colin j'ai su plaire,
Mon sort combloit mes desirs.

COLIN.

Quand je plaisois à ma Bergere,
Je vivois dans les plaisirs.

COLETTE.

Depuis que son cœur me méprise
Un autre a gagné le mien.

COLIN.

Après le doux nœud quelle brise
Seroit-il un autre bien ?

D'un ton pénétré.

Ma Colette se dégage !

COLETTE.

Je crains un amant volage ;

ENSEMBLE.

Je me dégage à mon tour.
Mon cœur, devenu paisible,
Oubliera, s'il est possible,
Que tu lui fus {cher / chere} un jour.

COLIN.

Quelque bonheur qu'on me promette
Dans les nœuds qui me sont offerts,
J'eusse encor préféré Colette
A tous les biens de l'Univers.

COLETTE.

Quoi qu'un Seigneur jeune, aimable,
Me parle aujourd'hui d'Amour,
Colin m'eût semblé préférable
A tout l'éclat de la Cour.

COLIN *tendrement.*

Ah Colette !

COLETTE *avec un ſoupir.*

Ah ! Berger volage,
Faut-il t'aimer malgré moi ?

Colin ſe jette aux pieds de Colette ; elle lui fait remarquer à ſon chapeau un Ruban fort riche qu'il a reçu de la Dame. Colin le jette avec dédain. Colette lui en donne un plus ſimple, dont elle étoit parée, & qu'il reçoit avec tranſport.

ENSEMBLE.

A jamais Colin { je t'engage / t'engage }
{ Mon / Son } cœur & { ma / ſa } foi.
Qu'un doux mariage
M'uniſſe avec toi.
Aimons toujours ſans partage,
Que l'Amour ſoit notre loi.
A jamais, &c.

SCENE VII.

LE DEVIN, COLIN, COLETTE.

LE DEVIN.

JE vous ai délivrés d'un cruel maléfice ;
Vous vous aimez encor malgré les envieux.

COLIN.

Ils offrent chacun un présent au Devin.

Quel don pourroit jamais payer un tel service?

LE DEVIN *recevant des deux mains.*

Je suis assez payé si vous êtes heureux.
Venez jeunes Garçons, venez aimables Filles,
Rassemblez-vous, venez les imiter;
Venez galans Bergers, venez beautés gentilles
En chantant leur bonheur apprendre à le goûter.



SCENE DERNIERE.

LE DEVIN, COLIN, COLETTE.

Garçons & Filles du Village.

CHŒUR.

COLIN revient à sa Bergere;
Célébrons un retour si beau.
Que leur amitié sincere
Soit un charme toujours nouveau.
Du Devin de notre Village
Chantons le pouvoir éclatant:
Il ramene un Amant volage,
Et le rend heureux & constant.

On danse.

COLIN.

ROMANCE.

Dans ma cabane obſcure
Toujours ſoucis nouveaux;
Vent, Soleil, ou froidure,
Toujours peine & travaux.
Colette ma Bergere
Si tu viens l'habiter,
Colin dans ſa chaumiere
N'a rien à regretter.

Des champs, de la prairie
Retournant chaque ſoir,
Chaque ſoir plus chérie
Je viendrai te revoir:
Du Soleil dans nos plaines
Devançant le retour,
Je charmerai mes peines
En chantant notre Amour.

On danſe une PANTOMIME.

LE DEVIN.

Il faut tous à l'envi
Nous ſignaler ici;
Si je ne puis ſauter ainſi,
Je dirai pour ma part une Chanſon nouvelle.

Il tire une Chanſon de ſa poche.

I.

L'art à l'Amour eſt favorable,

Et sans art l'Amour sait charmer ;
A la Ville on est plus aimable ,
Au Village on sait mieux aimer :
Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sait guere
Ce qu'il permet, ce qu'il défend ;
C'est un Enfant, c'est un Enfant.

COLIN *avec le Chœur répete le refrain.*

Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sait guere
Ce qu'il permet , ce qu'il défend ;
C'est un Enfant, c'est un Enfant.

Regardant la Chanson.

Elle a d'autres Couplets ! je la trouve assez belle.

COLETTE *avec empressement.*

Voyons , voyons ; nous chanterons aussi.

Elle prend la Chanson.

II.

Ici de la simple Nature,
L'Amour suit la naïveté ;
En d'autres lieux de la parure
Il cherche l'éclat emprunté.
Ah ! pour l'ordinaire,
L'Amour ne sait guere
Ce qu'il permet, ce qu'il défend ;
C'est un Enfant, c'est un Enfant.

CHŒUR.

CHŒUR.

C'eſt un Enfant, c'eſt un Enfant.

COLIN.

III.

Souvent une flâme chérie
Eſt celle d'un cœur ingénu :
Souvent par la coquetterie
Un cœur volage eſt retenu.
Ah! pour l'ordinaire, &c.

à la fin de chaque Couplet, le Chœur répete toujours ce vers.

C'eſt un Enfant, c'eſt un Enfant.

LE DEVIN.

IV.

L'Amour ſelon ſa fantaiſie,
Ordonne & diſpoſe de nous :
Ce Dieu permet la jalouſie,
Et ce Dieu punit les jaloux.
Ah! pour l'ordinaire, &c.

COLIN.

V.

A voltiger de belle en belle,
On perd ſouvent l'heureux inſtant;
Souvent un Berger trop fidelle
Eſt moins aimé qu'un inconſtant.
Ah! pour l'ordinaire, &c.

COLETTE.

VI.

A ſon caprice on eſt en butte,
Il veut les ris, il veut les pleurs;
Par les.... par les....

COLIN *lui aidant à lire.*

Par les rigueurs on le rebutte.

COLETTE.

On l'affoiblit par les faveurs.

ENSEMBLE.

Ah! pour l'ordinaire,
L'Amour ne fait guere
Ce qu'il permet, ce qu'il défend;
C'eſt un Enfant, c'eſt un Enfant.

CHŒUR.

C'eſt un Enfant, c'eſt un Enfant. *On danſe.*

COLETTE.

Avec l'objet de mes amours,
Rien ne m'afflige, tout m'enchante;
Sans ceſſe il rit, toujours je chante:
C'eſt une chaîne d'heureux jours.

Quand on ſait bien aimer, que la vie eſt charmante!
Tel, au milieu des fleurs qui brillent ſur ſon cours,
Un doux ruiſſeau coule & ſerpente.
Quand on ſait bien aimer, que la vie eſt charmante!

On danſe.

AIRS PRINCIPAUX

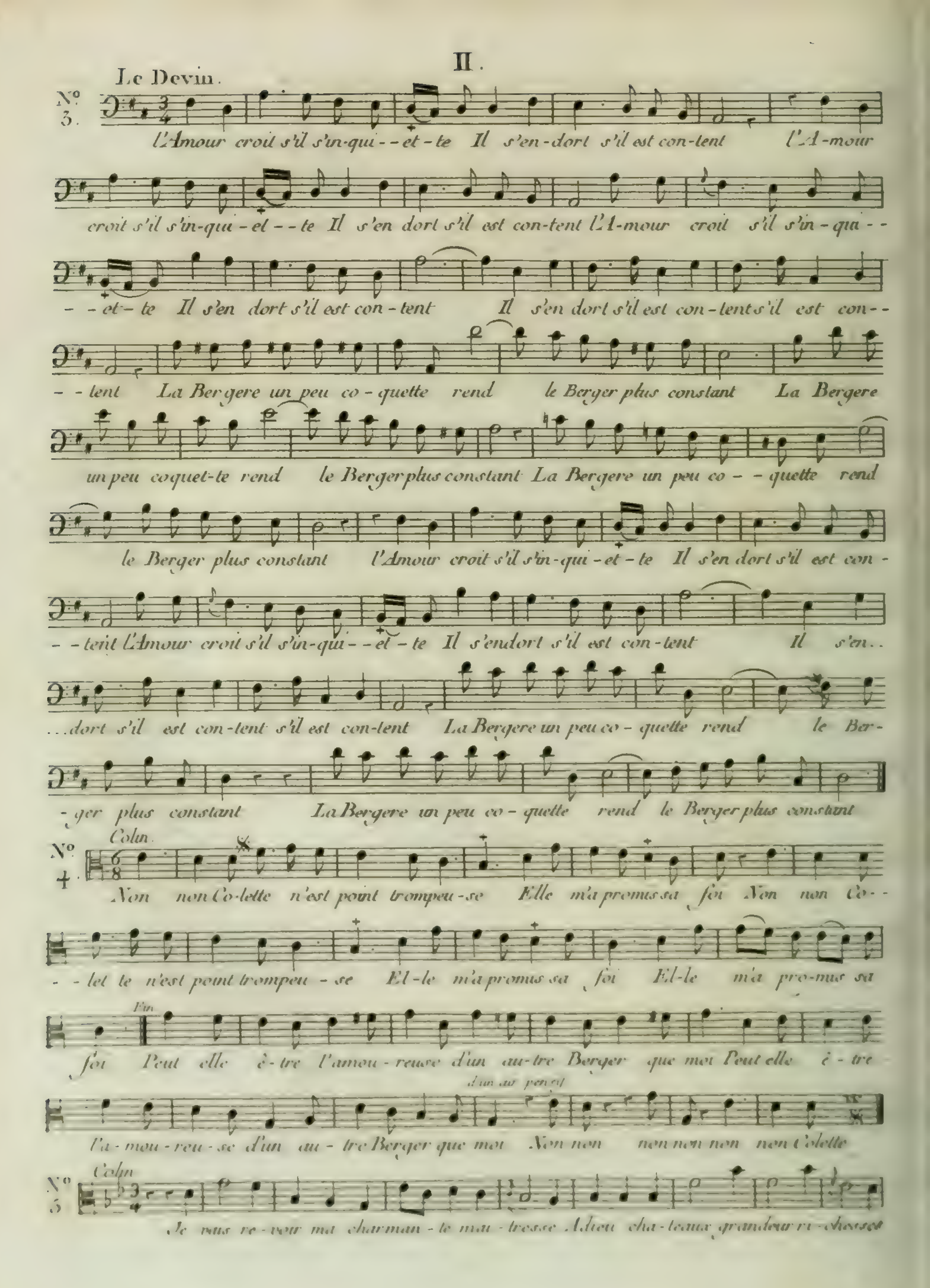
du Devin du Village

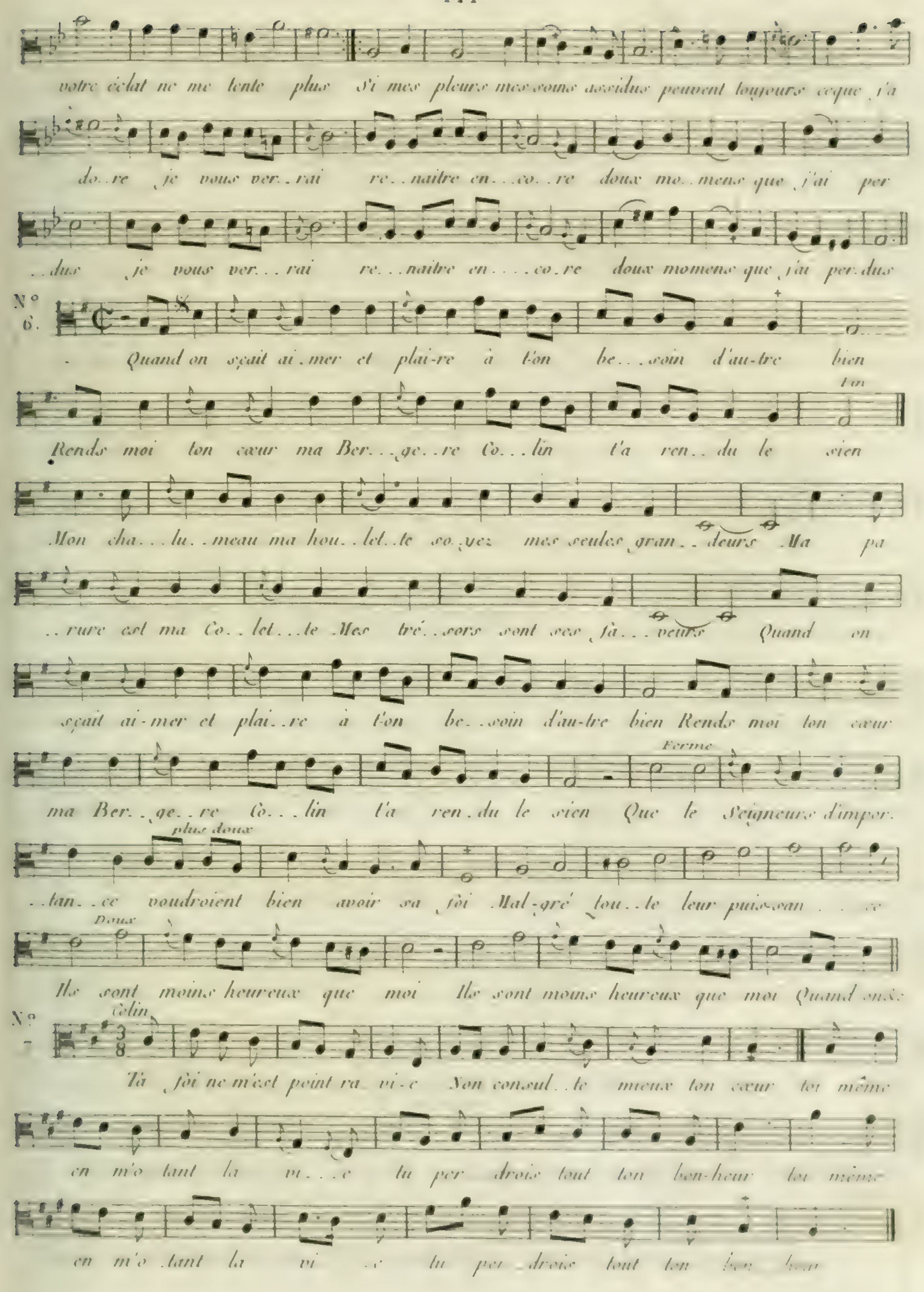
Nº 1

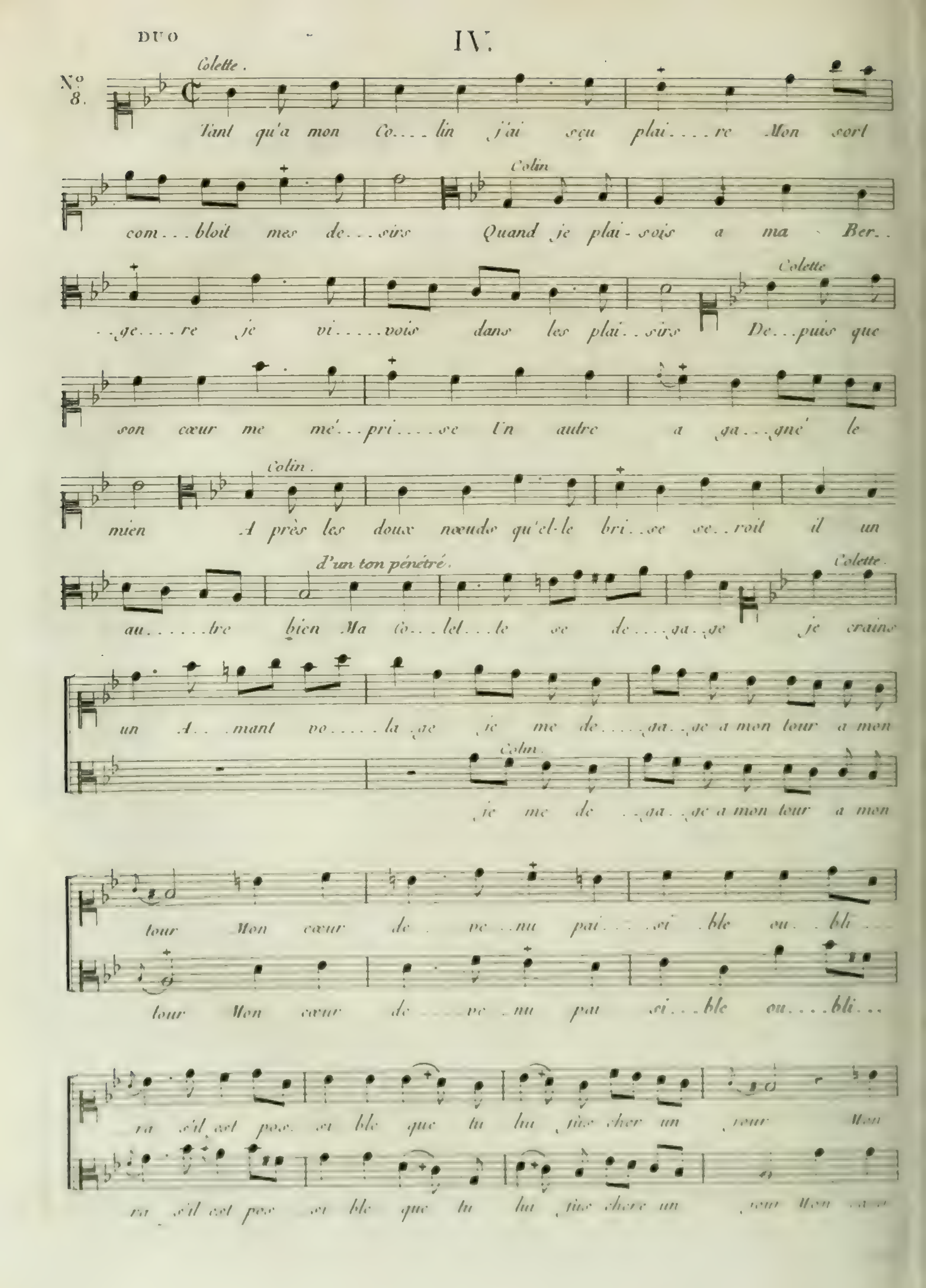
J'ai per-du tout mon bonheur J'ai per-du mon ser-vi-teur Co--lin me dé---laisse Co-lin me dé--laisse J'ai per-du mon ser-vi-teur J'ai per--du mon ser-vi-teur Co-lin me dé--laisse Co-lin me dé--laisse Fin Hé--las Il a pu changer Je voudrois n'y plus songer Hé---las Hé--las Hé--las Hé-las Il a pu chan-ger Je voudrois n'y plus son-ger Hé------las Hé----las J'y son-ge sans cesse J'y son-ge sans ces-se J'ai per-du

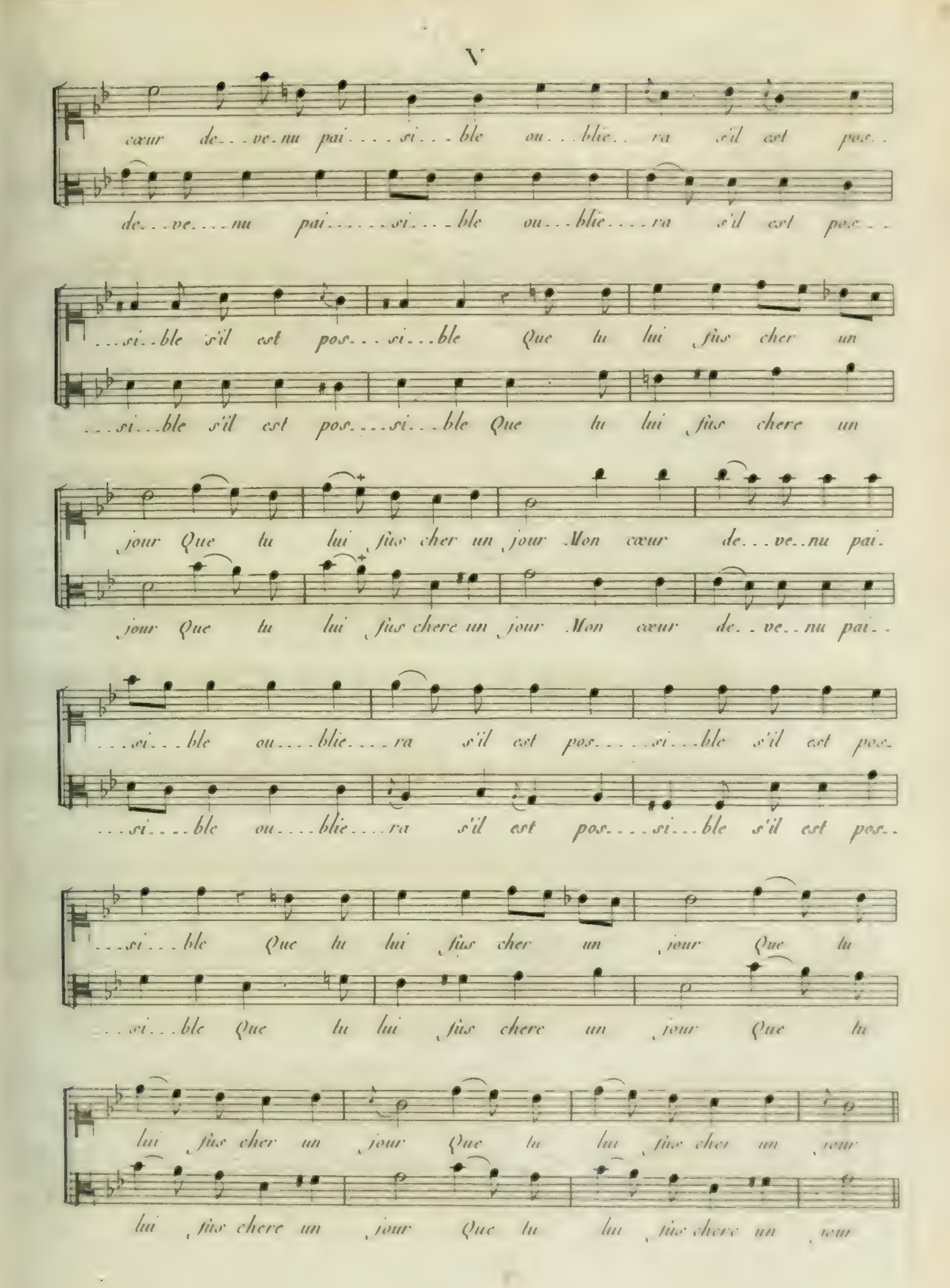
Nº 2 Colette.

Si des Ga-lans de la ville J'eusse é--couté les dis-cours Ah qu'il m'eut é-té fa--ci-le de for-mer d'au-tres a-mours Fin Mise en Jusqu'au mot Fin ri-che De-moi--sel-le je brill-le rois tou les jours de ru-bans et de dent--telles je char--ge-rois mes a tours Si des Ga-lans de la vil--le j'eusse é--cou-té les dis--cours Ah qu'il m'eut é-té fa-ci-le de for-mer d'au-tres a-mours Pour l'a--mour de l'in-fi--de-le j'ai re--fu--sé mon--bon--heur Doux J'ai--mois mieux ê--tre moins bel-le et lui con-ser-ver mon cœur J'ai-mois mieux ê--tre moins bel-le et lui con-ser-ver mon cœur Si des Galans

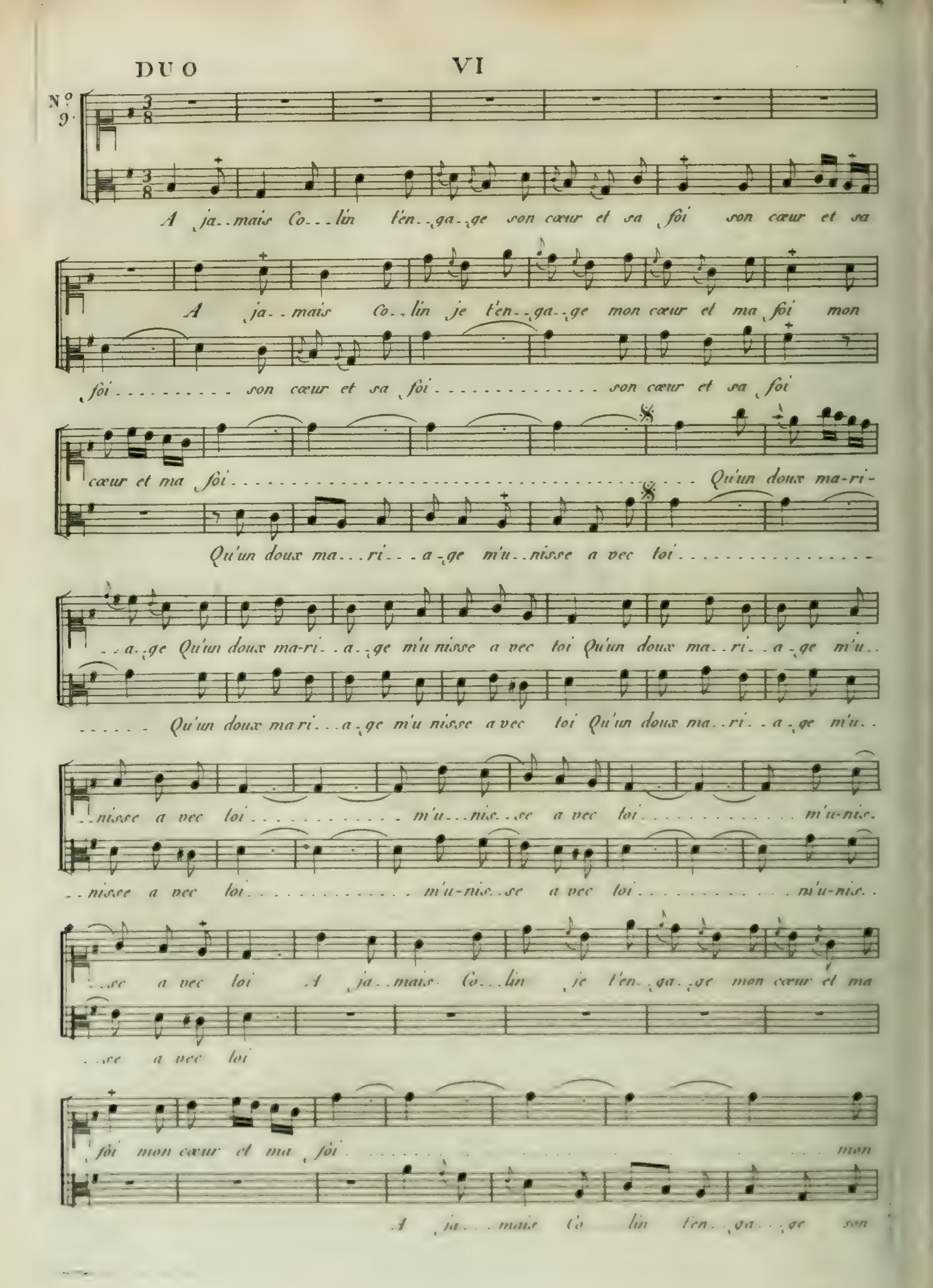

II.
Le Devin.
No. 3.
l'Amour croit s'il s'in-qui--et-te Il s'en-dort s'il est con-tent l'A-mour
croit s'il s'in-qui-et--te Il s'en dort s'il est con-tent l'A-mour croit s'il s'in-qui--
--et-te Il s'en dort s'il est con-tent Il s'en dort s'il est con-tent s'il est con--
--tent La Bergere un peu co-quette rend le Berger plus constant La Bergere
un peu coquet-te rend le Berger plus constant La Bergere un peu co--quette rend
le Berger plus constant l'Amour croit s'il s'in-qui-et-te Il s'en dort s'il est con-
--tent l'Amour croit s'il s'in-qui--et-te Il s'endort s'il est con-tent Il s'en..
...dort s'il est con-tent s'il est con-tent La Bergere un peu co-quette rend le Ber-
-ger plus constant La Bergere un peu co-quette rend le Berger plus constant
Colin.
No. 4.
Non non Co-lette n'est point trompeu-se Elle m'a promis sa foi Non non Co--
--let te n'est point trompeu-se El-le m'a promis sa foi El-le m'a pro-mis sa
Fin
foi Peut elle ê-tre l'amou-reuse d'un au-tre Berger que moi Peut elle ê-tre
l'a-mou-reu-se d'un au-tre Berger que moi Non non non non non non Colette
Colin
No. 5.
Je vais re-voir ma charman-te mai-tresse Adieu cha-teaux grandeur ri-chesses


votre éclat ne me tente plus Si mes pleurs mes soins assidus peuvent toujours ce que j'a
do..re je vous ver..rai re..naitre en...co..re doux mo..mens que j'ai per
..dus je vous ver...rai re...naitre en....co..re doux momens que j'ai per.dus
N° 6.
Quand on sçait ai.mer et plai-re à t'on be...soin d'au-tre bien
Fin
Rends moi ton cœur ma Ber...ge..re Co...lin t'a ren..du le sien
Mon cha...lu..meau ma hou..let..te so..yez mes seules gran..deurs Ma pa
..rure est ma Co..let...te Mes tré..sors sont ses fa...veurs Quand on
sçait ai-mer et plai..re à t'on be..soin d'au-tre bien Rends moi ton cœur
Ferme
ma Ber..ge..re Co...lin t'a ren.du le sien Que le Seigneurs d'impor.
plus doux
..tan..ce voudroient bien avoir sa foi Mal-gré tou..te leur puissan . . ce
Doux
Ils sont moins heureux que moi Ils sont moins heureux que moi Quand on
N° 7
Colin
Ta foi ne m'est point ra vi-e Non consul..te mieux ton cœur toi même
en m'o tant la vi...e tu per drois tout ton bon-heur toi même
en m'o.tant la vi .e tu per.drois tout ton bon heur

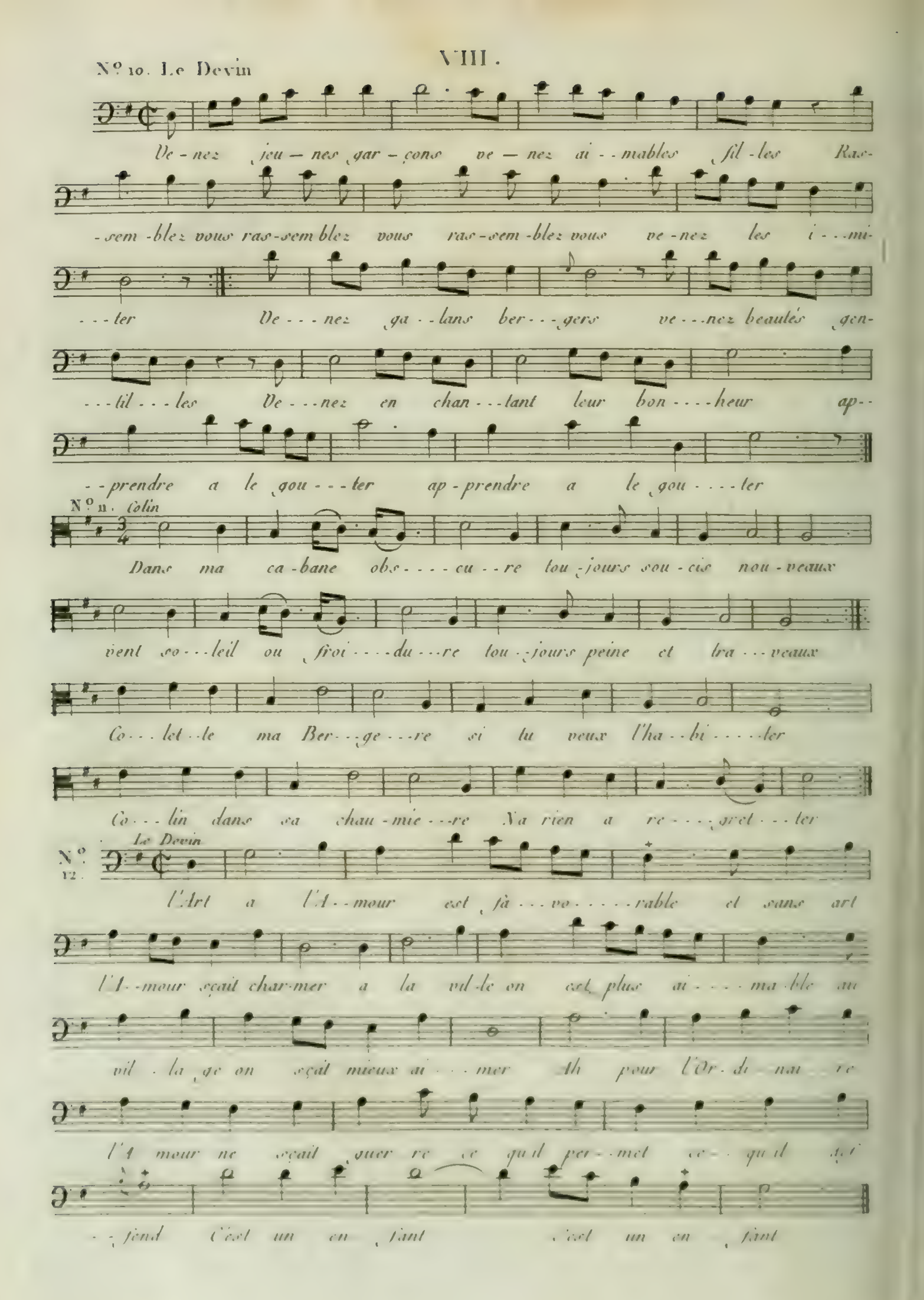

DUO
IV.
No 8.
Colette.
Tant qu'a mon Co...lin j'ai sçu plai...re Mon sort com...bloit mes de...sirs
Colin
Quand je plai-sois a ma Ber...ge...re je vi....vois dans les plai..sirs
Colette
De...puis que son cœur me mé...pri....se Un autre a ga...gné le mien
Colin.
A près les doux nœuds qu'el-le bri..se se..roit il un au.....tre bien
d'un ton pénétré.
Ma Co...let..te se de....ga..ge
Colette.
je crains un A..mant vo....la..ge je me de....ga...ge a mon tour a mon tour Mon cœur de..ve..nu pai....si..ble ou..bli...ra s'il est pos..si ble que tu lui fus cher un jour Mon
Colin.
je me de ..ga..ge a mon tour a mon tour Mon cœur de....ve..nu pai si...ble ou....bli...ra s'il est pos si ble que tu lui fus chere un jour Mon cœur

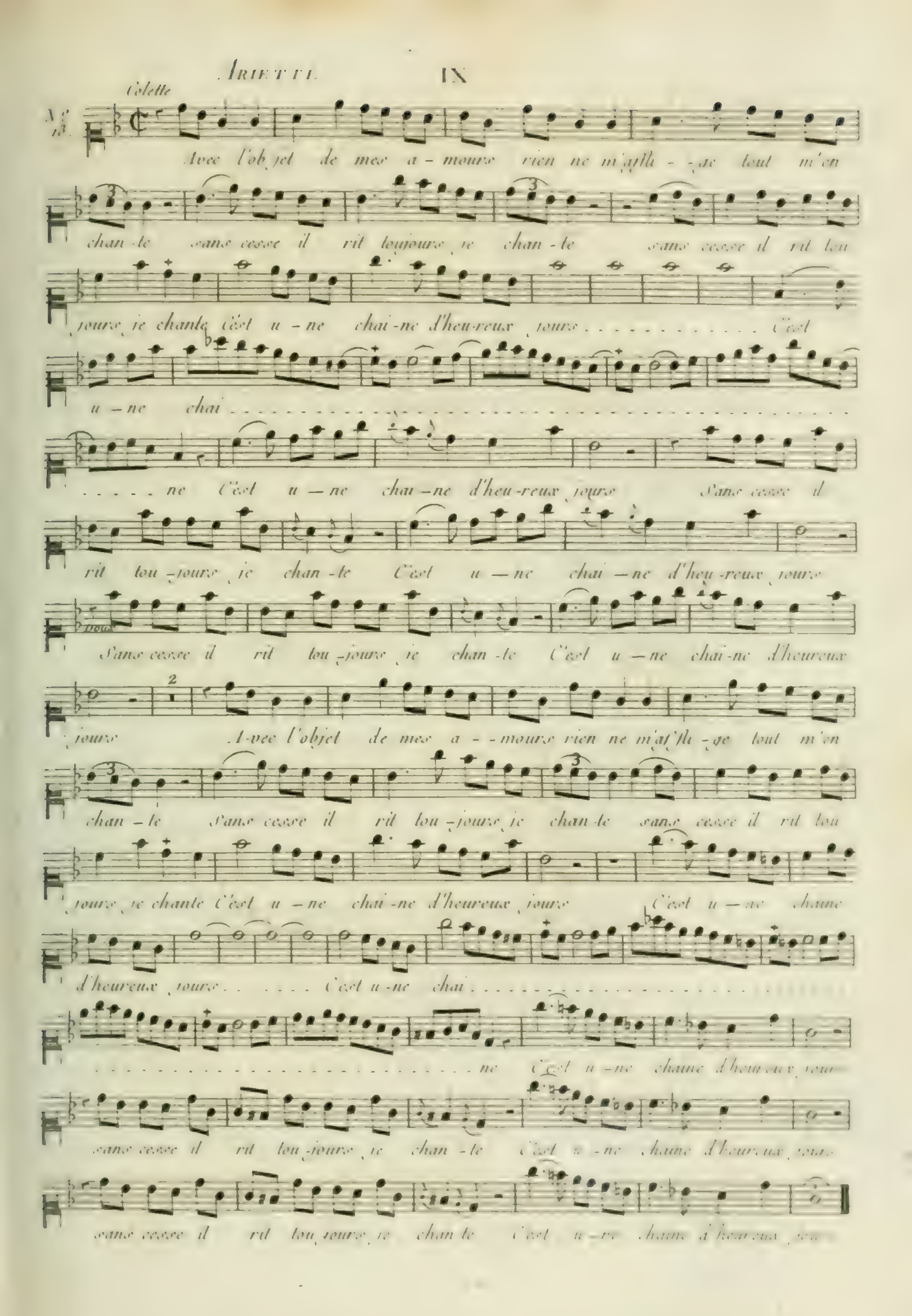

V
cœur de...ve..nu pai....si...ble ou...blie..ra s'il est pos..
de...ve....nu pai.....si....ble ou...blie....ra s'il est pos...
...si..ble s'il est pos....si...ble Que tu lui ſus cher un
...si...ble s'il est pos.....si...ble Que tu lui ſus chere un
jour Que tu lui ſus cher un jour Mon cœur de....ve..nu pai.
jour Que tu lui ſus chere un jour Mon cœur de..ve..nu pai..
...si...ble ou....blie....ra s'il est pos.....si...ble s'il est pos.
...si....ble ou....blie....ra s'il est pos....si...ble s'il est pos..
...si...ble Que tu lui ſus cher un jour Que tu
...si...ble Que tu lui ſus chere un jour Que tu
lui ſus cher un jour Que tu lui ſus cher un jour
lui ſus chere un jour Que tu lui ſus chere un jour

DUO VI


N.o 9.
A ja..mais Co...lin t'en..ga..ge son cœur et sa foi son cœur et sa
A ja..mais Co..lin je t'en..ga..ge mon cœur et ma foi mon
foi .... son cœur et sa foi .... son cœur et sa foi
cœur et ma foi .... Qu'un doux ma-ri-
Qu'un doux ma...ri...a..ge m'u..nisse a vec toi ....
..a..ge Qu'un doux ma-ri-..a..ge m'u nisse a vec toi Qu'un doux ma..ri..a..ge m'u..
...... Qu'un doux ma ri...a..ge m'u nisse a vec toi Qu'un doux ma..ri..a..ge m'u..
..nisse a vec toi .... m'u...nis..se a vec toi .... m'u-nis-
..nisse a vec toi .... m'u-nis..se a vec toi .... m'u-nis..
..se a vec toi A ja..mais Co...lin je t'en..ga..ge mon cœur et ma
..se a vec toi
foi mon cœur et ma foi .... mon
A ja...mais Co lin t'en..ga..ge son


VII
a demi voix
cœur et ma foi Qu'un doux mari - - a-ge m'u-nisse a vec toi Qu'un doux mari-
a Pleine voix
Doux
cœur et sa foi son cœur son cœur et sa foi Qu'un doux ma-ri-
- a - ge m'u-nisse a vec toi A ja - - mais Co-
Fort
- a - ge m'u-nisse a vec toi A ja - mais Co - - - lin l'en - - ga - ge son
- lin je l'en ga - ge mon cœur et ma foi Qu'un doux ma-ri - - a - ge m'u-nisse a vec
cœur son cœur et sa foi Qu'un doux ma-ri - - a - ge m'u-nisse a vec
toi Qu'un doux mari – a-ge m'u-nisse a vec toi m'unis-se a vec toi
toi Qu'un doux ma ri - - a-ge m'u-nisse a vec toi m'unis-se a vec toi
m'u nis - se a vec toi
Fin
Colin
m'u nis - se a vec toi Ai-mons toujours sans par - ta - ge Que l'a-
Que l'a-mour soit notre loi Que l'a
- mour soit notre loi Que l'a-mour soit notre loi aimons toujours sans par-ta-ge
- mour soit notre loi
Qu'un doux ma ri - a - ge m'u nisse a vec toi


VIII.
Nº 10. Le Devin
Ve - nez jeu - nes gar - çons ve - nez ai - - mables fil - les Ras-
- sem - blez vous ras - sem blez vous ras - sem - blez vous ve - nez les i - - mi-
- - - ter Ve - - - nez ga - - lans ber - - - gers ve - - - nez beautés gen-
- - - til - - - les Ve - - - nez en chan - - - tant leur bon - - - heur ap - -
- - prendre a le gou - - - ter ap - prendre a le gou - - - ter
Nº 11. Colin
Dans ma ca - bane obs - - - - cu - - re tou - jours sou - cis nou - veaux
vient so - - - leil ou froi - - - du - - - re tou - - jours peine et tra - - - veaux
Co - - - let - le ma Ber - - ge - - - re si tu veux l'ha - - bi - - - - ter
Co - - - lin dans sa chau - mie - - - re N'a rien a re - - - - gret - - - ter
Nº 12. Le Devin
l'Art a l'A - - mour est fa - - - vo - - - - rable et sans art
l'A - - mour sçait char - mer a la vil - le on est plus ai - - - - ma - ble au
vil - la - ge on sçait mieux ai - - - mer



Ariette IX
Colette
Avec l'objet de mes a-mours rien ne m'afflige tout m'en
chan-te sans cesse il rit toujours je chan-te sans cesse il rit tou
jours je chante C'est u-ne chai-ne d'heu-reux jours . . . . C'est
u-ne chai . . .
. . . ne C'est u-ne chai-ne d'heu-reux jours Sans cesse il
rit tou-jours je chan-te C'est u-ne chai-ne d'heu-reux jours
Doux
Sans cesse il rit tou-jours je chan-te C'est u-ne chai-ne d'heureux
jours A-vec l'objet de mes a-mours rien ne m'afflige tout m'en
chan-te Sans cesse il rit tou-jours je chan-te sans cesse il rit tou
jours je chante C'est u-ne chai-ne d'heureux jours C'est u-ne chaine
d'heureux jours . . . C'est u-ne chai . . .
. . . ne C'est u-ne chaine d'heureux jours
sans cesse il rit tou-jours je chan-te C'est u-ne chaine d'heureux jours
sans cesse il rit tou-jours je chan-te C'est u-ne chaine d'heureux jours

N.º 14. *Colette*

Quand on sçait bien ai-mer que la vie est char-man-te Quand on sçait bien ai-
-mer que la vie est char--man--te tel au mi-lieu des fleurs qui
bril-lent sur son cours Un doux ruis-seau coule et ser--pen--te
Un doux ruis---seau cou--------le et ser-pen-te
Quand on sçait bien ai-mer que la vie est char-man--te quand on
sçait bien ai-mer que la vie est char--man-----te

N.º 15. *Colette*

Al-lons dan-ser sous les or-meaux a-ni-mez vous jeu-nes fil-
-let-tes al-lons dan-ser sous les or-meaux ga-lans pre-nez vos cha-lu-meaux *Fin*
Re-pe-tons mil-le chan-son-net-tes et pour a-voir le cœur jo-yeux dan-
-sons a-vec nos a-moureux mais n'y res--tons ja--mais seu-
-let-te al-lons dan A la ville on fait bien plus de fra-cas Mais sont ils
aus-si gais dans leurs é-bats tou-jours con-tens toujours chantans plaisirs sans
art Beau-té sans fart tout leurs con-certs valent ils nos musset-tes Al-lons dan

COLETTE.

Allons danſer ſous les ormeaux,
Animez-vous jeunes fillettes:
Allons danſer ſous les ormeaux,
Galans prenez vos chalumeaux.

LES VILLAGEOISES *répetent ces quatre vers.*

COLETTE.

Répétons mille chanſonnettes,
Et pour avoir le cœur joyeux,
Danſons avec nos amoureux,
Mais n'y reſtons jamais ſeulettes.
Allons danſer ſous les ormeaux, &c.

LES VILLAGEOISES.

Allons danſer ſous les ormeaux, &c.

COLETTE.

A la Ville on fait bien plus de fracas;
Mais ſont-ils auſſi gais dans leurs ébats?
Toujours contens,
Toujours chantans;
Beauté ſans fard,
Plaiſir ſans art;
Tous leurs Concerts valent-ils nos muſettes?
Allons danſer ſous les ormeaux, &c.

LES VILLAGEOISES.

Allons danſer ſous les ormeaux, &c.

LETTRE

A MONSIEUR

LE NIEPS,

Ecrite de Montmorenci le 5 *Avril* 1759.

EH vive Dieu! mon bon ami, que votre Lettre eſt réjouiſſante! des cinquante louis, des cent louis, des deux cents louis, des 4800 livres! où prendrai-je des coffres pour mettre tout cela? vraiment, je ſuis tout émerveillé de la générosité de ces MM. de l'Opéra! Qu'ils ont changé! O les honnêtes gens! il me ſemble que je vois déjà les monceaux d'or étalés ſur ma table! malheureuſement un pied cloche, mais je le ferai reclouer, de peur que tant d'or ne vienne à rouler par les trous du plancher, dans la cave, au lieu d'y entrer par la porte, en bons tonneaux bien reliés, digne & vrai coffre fort, non pas tout-à-fait d'un Genevois, mais d'un Suiſſe. Juſqu'ici M. Duclos, m'a gardé le ſecret ſur ces brillantes offres, mais puiſqu'il eſt chargé de me les faire, il me les fera; je le connois bien, il ne gardera ſurement pas l'argent pour lui. O! quand je ſerai riche, venez, venez, avec vos monſtres de l'Eſcalade, je vous ferai manger un brochet long comme ma chambre.

O ça, notre ami, c'eſt aſſez rire; mais que l'argent vienne. Revenons aux faits. Vous verrez par le Memoire ci-joint, &

par les deux Lettres qui l'accompagnent, l'état de la queſtion. Ces Lettres ont reſté toutes deux ſans réponſe. Vous me dites qu'on me blâme dans cette affaire, je ſerois bien curieux de ſavoir comment, & de quoi? Seroit-ce d'être aſſez inſolent pour demander juſtice, & aſſez fou pour eſpérer que l'on me la rendra? Dans cette derniere affaire, j'ai envoyé un double de mon Mémoire à M. Duclos, qui, dans le tems, ayant pris un grand intérêt à l'Ouvrage, fut le médiateur & le témoin du traité. Encore échauffé d'un entretien qui reſſembloit à ceux dont vous me parlez, je marquois un peu de colere & d'indignation dans ma Lettre contre les procédés des Directeurs de l'Opéra. Un peu calmé, je lui récrivis pour le prier de ſupprimer ma premiere Lettre. Il répondit à cette premiere qu'il m'approuvoit fort de réclamer tous mes droits; qu'il m'étoit aſſurément bien permis d'être jaloux du peu que je m'étois réſervé, & que je ne devois pas douter qu'il ne fît tout ce qui dépendroit de lui pour me procurer la juſtice qui m'étoit due. Il répondit à la ſeconde, qu'il n'avoit rien apperçu dans l'autre que je puſſe regretter d'avoir écrit; qu'au ſurplus MM. Rebel & Francœur ne faiſoient aucune difficulté de me rendre mes entrées, & que comme ils n'étoient pas les maîtres de l'Opéra, lorſque l'on me les refuſa, ce refus n'étoit pas de leur fait. Pendant ces petites négociations, j'appris qu'ils alloient toujours leur train, ſans s'embarraſſer non plus de moi que ſi je n'avois pas exiſté, qu'ils avoient remis le Devin du Village.... Vous ſavez comment! ſans m'écrire, ſans me rien faire dire, ſans m'envoyer même les billets qui m'avoient été promis en pareil cas, quand on m'ôta mes

entrées : de forte que tout ce qu'avoient fait à cet égard les nouveaux Directeurs avoit été de renchérir fur la malhonnêteté des autres. Outré de tant d'infultes, je rejettai dans ma troifieme Lettre à M. Duclos, l'offre tardive & forcée de me redonner les entrées, & je perfiftai à redemander la reftitution de ma piece. M. Duclos ne m'a pas répondu : voilà exactement à quoi l'affaire en eft reftée.

Or, mon ami, voyons donc felon la rigueur du droit en quoi je fuis à blâmer. Je dis, felon la rigueur du droit, à moins que les Directeurs de l'Opéra ne fe faffent, des infultes & des affronts qu'ils m'ont faits, un titre pour exiger de ma part des honnêtetés & des graces.

Du moment que le traité eft rompu, mon Ouvrage m'appartient de nouveau. Les faits font prouvés dans le Mémoire. Ai-je tort de redemander mon bien ?

Mais, difent les nouveaux Directeurs, l'infraction n'eft pas de notre fait. Je le fuppofe un moment ; qu'importe ? le traité en eft-il moins rompu ? Je n'ai point traité avec les Directeurs, mais avec la Direction. Ne tiendroit-il donc qu'à des changemens fimulés de Directeurs, pour faire impunément banqueroute tous les huit jours ? Je ne connois ni ne veux connoître les fieurs Rebel & Francœur. Que Gautier ou Garguille dirigent l'Opéra, que me fait cela ? J'ai cédé mon Ouvrage à l'Opéra fous des conditions qui ont été violées, je l'ai vendu pour un prix qui n'a point été payé, mon Ouvrage n'eft donc pas à l'Opéra, mais à moi ; je le redemande ; en le retenant on le vole. Tout cela me paroît clair.

Il y a plus, en ne reparant pas le tort que m'avoient fait

les anciens Directeurs, les nouveaux l'ont confirmé; en cela d'autant plus inexcusables, qu'ils ne pouvoient pas ignorer les articles d'un traité fait avec eux-mêmes en personnes. Etois-je donc obligé de savoir que l'Opéra, où je n'allois plus, changeoit de Directeurs? Pouvois-je deviner si les derniers étoient moins iniques? Pour l'apprendre, faloit-il m'exposer à de nouveaux affronts, aller leur faire ma cour à leur porte, & leur demander humblement en grace, de vouloir bien ne me plus voler? S'ils vouloient garder mon Ouvrage, c'étoit à eux de faire ce qu'il faloit pour qu'il leur appartînt; mais en ne désavouant pas l'iniquité de leurs prédécesseurs, ils l'ont partagée, en ne me rendant pas les entrées qu'ils savoient m'être dues, ils me les ont ôtées une seconde fois. S'ils disent qu'ils ne savoient où me prendre, ils mentent; car ils étoient environnés de gens de ma connoissance dont ils n'ignoroient pas qu'ils pouvoient apprendre où j'étois. S'ils disent qu'ils n'y ont pas songé, ils mentent encore; car au moins en préparant une reprise du Devin du Village, ils ne pouvoient ne pas penser à ce qu'ils devoient à l'Auteur. Mais, ils n'ont parlé de ne plus me refuser les entrées, que quand ils y ont été forcés par le cri public. Il est donc faux que la violation du traité ne soit pas de leur fait. Ils ont fait davantage, ils ont renchéri sur la mal'honnêteté de leurs prédécesseurs; car en me refusant l'entrée, le sieur Deneuville me déclara de la part de ceux-ci, que quand on joueroit le Devin du Village on auroit soin de m'envoyer des billets. Or non-seulement les nouveaux ne m'ont parlé, ni écrit, ni fait écrire, mais quand ils ont remis le Devin du Village, ils

n'ont pas même envoyé les billets que les autres avoient promis. On voit que ces gens-là, tout fiers de pouvoir être iniques impunément, se croiroient déshonorés s'ils faisoient un acte de justice.

En recommençant à ne me plus refuser les entrées, ils appellent cela me les rendre. Voilà qui est plaisant ! Qu'ils me rendent donc les cinq années écoulées depuis qu'ils me les ont ôtées ; la jouissance de ces cinq années ne m'étoit-elle pas due, n'entroit-elle pas dans le traité ? Ces Messieurs penseroient-ils donc être quittes avec moi en me donnant les entrées le dernier jour de ma vie. Mon Ouvrage ne sauroit être à eux, qu'ils ne m'en payent le prix en entier. Ils ne peuvent, me dira-t-on, me rendre le tems passé : pourquoi me l'ont-ils ôté ? c'est leur faute, me le doivent-ils moins pour cela ? C'étoit à eux, par la représentation de cette impossibilité, & par de bonnes manieres, d'obtenir que je voulusse bien me relâcher en cela de mon droit, ou en accepter une compensation. Mais, bon ! je vaux bien la peine qu'on daigne être juste avec moi ! soit. Voyons donc enfin de mon côté à quel titre je suis obligé de leur faire grace ? Ma foi, puisqu'ils sont si rogues, si vains, si dédaigneux de toute justice, je demande, moi, la justice en toute rigueur ; je veux tout le prix stipulé, ou que le marché soit nul. Que si l'on me refuse la justice qui m'est due, comment ce refus fait-il mon tort, & qui est-ce qui m'ôtera le droit de me plaindre ? Qu'y a-t-il d'équitable, de raisonnable à répondre à cela ? Ne devrois-je point peut-être un remerciement à ces Messieurs, lorsqu'à regret & en rechignant, ils veulent bien ne me voler qu'une partie de ce qui m'est dû.

De

De nos Plaideurs Manceaux, les maximes m'étonnent ;
Ce qu'ils ne prennent pas, ils disent qu'ils le donnent.

Passons aux raisons de convenance. Après m'avoir ôté les entrées, tandis que j'étois à Paris, me les rendre quand je n'y suis plus, n'est-ce pas joindre la raillerie à l'insulte ? Ne savent-ils pas bien que je n'ai ni le moyen, ni l'intention de profiter de leur offre. Eh ! pourquoi diable irois-je si loin chercher leur Opéra, n'ai-je pas tout à ma porte les Chouettes de la forêt de Montmorenci ?

Ils ne refusent pas, dit M. Duclos, de me rendre mes entrées. J'entends bien : ils me les rendront volontiers aujourd'hui pour avoir le plaisir de me les ôter demain, & de me faire ainsi un second affront. Puisque ces gens-là n'ont ni foi, ni parole, qui est-ce qui me répondra d'eux & de leurs intentions ? Ne me sera-t-il pas bien agréable de ne me jamais présenter à la porte, que dans l'attente de me la voir fermer une seconde fois. Ils n'en auront plus, direz-vous, le prétexte. Eh ! pardonnez-moi, Monsieur, ils l'auront toujours ; car, si-tôt qu'il faudra trouver leur Opéra beau, qu'on me remene aux Carrieres ! Que n'ont-ils proposé cette admirable condition dans leur marché ! jamais ils n'auroient massacré mon pauvre Devin. Quand ils voudront me chicaner, manqueront-ils de prétextes ? Avec des mensonges, on n'en manque jamais. N'ont-ils pas dit que je faisois du bruit au spectacle, & que mon exclusion étoit une affaire de police ?

Premiérement, ils mentent : j'en prends à témoin tout le Parterre & l'Amphithéatre de ce tems-là. De ma vie je n'ai

crié, ni battu des mains aux Bouffons ; & je ne pouvois ni rire, ni bâiller à l'Opéra François, puisque je n'y restois jamais, & qu'aussi-tôt que j'entendois commencer la lugubre psalmodie, je me sauvois dans les corridors. S'ils avoient pu me prendre en faute au Spectacle, ils se seroient bien gardé de m'en éloigner. Tout le monde a su avec quel soin j'étois consigné, recommandé aux sentinelles ; par-tout on n'attendoit qu'un mot, qu'un geste pour m'arrêter, & si-tôt que j'allois au Parterre, j'étois environné de mouches qui cherchoient à m'exciter. Imaginez-vous s'il falut user de prudence pour ne donner aucune prise sur moi. Tous leurs efforts furent vains ; car il y a long-tems que je me suis dit : *Jean-Jaques, puisque tu prends le dangereux emploi de défenseur de la vérité, sois sans cesse attentif sur toi-même, soumis en tout aux loix & aux regles, afin que quand on voudra te maltraiter on ait toujours tort.* Plaise à Dieu que j'observe aussi bien ce précepte jusqu'à la fin de ma vie, que je crois l'avoir observé jusqu'ici. Aussi, mon bon ami, je parle ferme & n'ai peur de rien. Je sens qu'il n'y a homme sur la terre qui puisse me faire du mal justement, & quant à l'injustice, personne au monde n'en est à l'abri. Je suis le plus foible des êtres, tout le monde peut me faire du mal impunément. J'éprouve qu'on le sait bien, & les insultes des Directeurs de l'Opéra, sont pour moi le coup-de-pied de l'âne. Rien de tout cela ne dépend de moi ; qu'y ferois-je ? Mais c'est mon affaire que quiconque me fera du mal, fasse mal, & voilà de quoi je réponds.

Premiérement donc, ils mentent, & en second lieu, quand ils ne mentiroient pas, ils ont tort ; car quelque mal que j'eusse

pu dire, écrire ou faire, il ne faloit point m'ôter les entrées, attendu que l'Opéra n'en étant pas moins possesseur de mon ouvrage, n'en devoit pas moins payer le prix convenu. Que faloit-il donc faire? m'arrêter, me traduire devant les Tribunaux, me faire mon procès, me faire pendre, écarteler, brûler, jetter ma cendre au vent, si je l'avois mérité; mais il ne faloit pas m'ôter les entrées. Aussi-bien, comment, étant prisonnier ou pendu, serois-je allé faire du bruit à l'Opera? Ils disent encore: puisqu'il se déplait à notre théatre, quel mal lui a-t-on fait de lui en ôter l'entrée. Je réponds qu'on m'a fait tort, violence, injustice, affront; & c'est du mal que cela. De ce que mon voisin ne veut pas employer son argent, est-ce à dire que je sois en droit d'aller lui couper la bourse?

De quelque maniere que je tourne la chose, quelque regle de justice que j'y puisse appliquer, je vois toujours qu'en jugement contradictoire par-devant tous les Tribunaux de la terre, les Directeurs de l'Opéra seroient à l'instant condamnés à la restitution de ma Piece, à réparation, à dommages & intérêts. Mais il est clair que j'ai tort, parce que je ne puis obtenir justice, & qu'ils ont raison parce qu'ils sont les plus forts. Je défie qui que ce soit au monde de pouvoir alléguer en leur faveur autre chose que cela.

Il faut à présent vous parler de mes Libraires, & je commencerai par M. Pissot. J'ignore s'il a gagné ou perdu avec moi; toutes les fois que je lui demandois si la vente alloit bien, il me répondoit, *passablement*; sans que jamais j'en aye pu tirer autre chose. Il ne m'a pas donné un sou de mon premier Discours, ni aucune espece de présent, sinon quelques

exemplaires pour mes amis. J'ai traité avec lui pour la Gravure du Devin du Village, sur le pied de cinq cents francs, moitié en Livres & moitié en argent, qu'il s'obligea de me payer à plusieurs fois & en certains termes, il ne tint parole à aucun, & j'ai été obligé de courir long-tems après mes deux cents cinquante livres.

Par rapport à mon Libraire de Hollande, je l'ai trouvé en toutes choses exact, attentif, honnête; je lui demandai vingt-cinq louis de mon discours sur l'inégalité, il me les donna sur-le-champ, & il envoya de plus une robe à ma gouvernante. Je lui ai demandé trente louis de ma lettre à M. d'Alembert, & il me les donna sur-le-champ; il n'a fait à cette occasion aucun présent ni à moi, ni à ma gouvernante (*), & il ne les devoit pas; mais il m'a fait un plaisir que je n'ai jamais reçu de M. Pissot, en me déclarant de bon cœur qu'il faisoit bien ses affaires avec moi. Voilà mon ami, les faits dans leur exactitude. Si quelqu'un vous dit quelque chose de contraire à cela, il ne dit pas vrai.

Si ceux qui m'accusent de manquer de désintéressement, entendent par-là, que je ne me verrois pas ôter avec plaisir le peu que je gagne pour vivre, ils ont raison; & il est clair, qu'il n'y a pour moi d'autre moyen de leur paroître désintéressé que de me laisser mourir de faim. S'ils entendent que toutes ressources me sont également bonnes, & que pourvu que l'argent vienne, je m'embarrasse peu comment il vient,

(*) Depuis lors il lui a fait une pension viagere de trois cents livres, & je me fais un sensible plaisir de rendre public un acte aussi rare de reconnoissance & de générosité.

je crois qu'ils ont tort. Si j'étois plus facile ſur les moyens d'acquérir, il me ſeroit moins douloureux de perdre, & l'on ſait bien qu'il n'y a perſonne de ſi prodigue que les voleurs. Mais quand on me dépouille injuſtement de ce qui m'appartient, quand on m'ôte le modique produit de mon travail, on me fait un tort qu'il ne m'eſt pas aiſé de réparer, il m'eſt bien dur de n'avoir pas même la liberté de m'en plaindre. Il y a long-tems que le Public de Paris ſe fait un Jean-Jaques à ſa mode, & lui prodigue d'une main libérale des dons dont le Jean-Jaques de Montmorenci ne voit jamais rien. Infirme & malade les trois quarts de l'année, il faut que je trouve ſur le travail de l'autre quart de quoi pourvoir à tout. Ceux qui ne gagnent leur pain que par des voies honnêtes, connoiſſent le prix de ce pain & ne feront pas ſurpris que je ne puiſſe faire du mien de grandes largeſſes.

Ne vous chargez point, croyez-moi, de me défendre des diſcours publics, vous auriez trop à faire; il ſuffit qu'ils ne vous abuſent pas, & que votre eſtime & votre amitié me reſtent. J'ai à Paris & ailleurs des ennemis cachés qui n'oublieront point les maux qu'ils m'ont faits; car quelquefois l'offenſé pardonne, mais l'offenſeur ne pardonne jamais. Vous devez ſentir combien la partie eſt inégale entr'eux & moi. Répandus dans le monde, ils y font paſſer tout ce qu'il leur plaît ſans que je puiſſe ni le ſavoir, ni m'en défendre: ne ſait-on pas que l'abſent a toujours tort? D'ailleurs, avec mon étourdie franchiſe, je commence par rompre ouvertement avec les gens qui m'ont trompé. En déclarant haut & clair, que celui qui ſe dit mon ami, ne l'eſt point, & que je ne ſuis plus le

ſien, j'avertis le Public de ſe tenir en garde contre le mal que j'en pourrois dire. Pour eux ils ne ſont pas ſi mal-adroits que cela. C'eſt une ſi belle choſe que le vernis des procédés & le ménagement de la bienſéance! La haine en tire un ſi commode parti! On ſatisfait ſa vengeance à ſon aiſe en faiſant admirer ſa généroſité. On cache doucement le poignard ſous le manteau de l'amitié, & l'on fait égorger en feignant de plaindre. Ce pauvre citoyen! dans le fond il n'eſt pas méchant; mais il a une mauvaiſe tête, qui le conduit auſſi mal que feroit un mauvais cœur. On lâche myſtérieuſement quelque mot obſcur, qui bientôt eſt relevé, commenté, répandu par les apprentifs philoſophes; on prépare dans d'obſcurs conciliabules le poiſon qu'ils ſe chargent de répandre dans le Public. Tel a la grandeur d'ame de dire mille biens de moi, après avoir pris ſes meſures pour que perſonne n'en puiſſe rien croire. Tel me défend du mal dont on m'accuſe, après avoir fait en ſorte qu'on n'en puiſſe douter. Voilà ce qui s'appelle de l'habileté! Que voulez-vous que je faſſe à cela? Entends-je de ma retraite les diſcours que l'on tient dans les cercles? Quand je les entendrois, irois-je pour les démentir révéler les ſecrets de l'amitié, même après qu'elle eſt éteinte. Non, cher le Nieps, on peut repouſſer les coups portés par des mains ennemies; mais quand on voit parmi les aſſaſſins ſon ami, le poignard à la main, il ne reſte qu'à s'envelopper la tête.



Tom VII *Pag 45*



PYGMALION,

SCENE LYRIQUE.

Le théâtre représente un attelier de Sculpteur. Sur les côtés on voit des blocs de marbre, des groupes, des statues ébauchées. Dans le fond est une autre statue cachée, sous un pavillon, d'une étoffe légere & brillante, orné de crépines & de guirlandes.

Pygmalion assis & accoudé, rêve dans l'attitude d'un homme inquiet & triste; puis se levant tout-à-coup, il prend sur une table les outils de son art, va donner par intervalles quelques coups de ciseau sur quelques-unes de ses ébauches, se recule & regarde d'un air mécontent & découragé.

PYGMALION.

IL n'y a point-là d'ame ni de vie; ce n'est que de la pierre. Je ne ferai jamais rien de tout cela.

O mon génie, où es-tu? Mon talent qu'es-tu devenu? Tout mon feu s'est éteint, mon imagination s'est glacée; le marbre sort froid de mes mains.

Pygmalion ne fais plus des Dieux: tu n'es qu'un vulgaire Artiste.... Vils instrumens qui n'êtes plus ceux de ma gloire, allez, ne déshonorez point mes mains.

Il jette avec dédain ses outils, puis se promene quelque tems en rêvant, les bras croisés.

Que ſuis-je devenu ? quelle étrange révolution s'eſt faite en moi ?.....

Tyr, ville opulente & ſuperbe, les monumens des arts dont tu brilles ne m'attirent plus, j'ai perdu le goût que je prenois à les admirer : le commerce des Artiſtes & des Philoſophes me devient inſipide ; l'entretien des Peintres & des Poëtes eſt ſans attrait pour moi, la louange & la gloire n'élevent plus mon ame ; les éloges de ceux qui en recevront de la poſtérité ne me touchent plus ; l'amitié même a perdu pour moi ſes charmes.

Et vous, jeunes objets, chefs-d'œuvre de la nature que mon art oſoit imiter, & ſur les pas deſquels les plaiſirs m'attiroient ſans ceſſe, vous mes charmans modeles, qui m'embrâſiez à la fois des feux de l'amour & du génie, depuis que je vous ai ſurpaſſés, vous m'êtes tous indifférens.

Il s'aſſied & contemple tout autour de lui.

Retenu dans cet attelier par un charme inconcevable, je n'y ſais rien faire, & je ne puis m'en éloigner. J'erre de groupe en groupe, de figure en figure, mon ciſeau foible, incertain ne reconnoît plus ſon guide : ces ouvrages groſſiers reſtés à leur timide ébauche ne ſentent plus la main qui jadis les eût animés....

Il ſe leve impétueuſement.

Ç'en eſt fait, ç'en eſt fait ; j'ai perdu mon génie... ſi jeune encore ! je ſurvis à mon talent.

Mais quelle eſt donc cette ardeur interne qui me dévore ? Qu'ai-je en moi qui ſemble m'embrâſer ? Quoi ! dans la langueur d'un génie éteint, ſent-on ces émotions, ſent-on ces élans

élans des paſſions impétueuſes, cette inquiétude inſurmontable, cette agitation ſecrete qui me tourmente & dont je ne puis démêler la cauſe?

J'ai craint que l'admiration de mon propre ouvrage ne cauſât la diſtraction que j'apportois à mes travaux; je l'ai caché ſous ce voile.... mes profanes mains ont oſé couvrir ce monument de leur gloire. Depuis que je ne le vois plus, je ſuis plus triſte, & ne ſuis pas plus attentif.

Qu'il va m'être cher, qu'il va m'être précieux, cet immortel ouvrage! Quand mon eſprit éteint ne produira plus rien de grand, de beau, de digne de moi, je montrerai ma Galathée, & je dirai; voilà mon ouvrage. O ma Galathée! quand j'aurai tout perdu, tu me reſteras, & je ſerai conſolé.

Il s'approche du pavillon, puis ſe retire; va, vient, & s'arrête quelquefois à le regarder en ſoupirant.

Mais pourquoi la cacher? Qu'eſt-ce que j'y gagne? Réduit à l'oiſiveté, pourquoi m'ôter le plaiſir de contempler la plus belle de mes œuvres?... Peut-être y reſte-t-il quelque défaut que je n'ai pas remarqué; peut-être pourrai-je encore ajouter quelque ornement à ſa parure; aucune grace imaginable ne doit manquer à un objet ſi charmant.... peut-être cet objet ranimera-t-il mon imagination languiſſante. Il la faut revoir l'examiner de nouveau. Que dis-je? Eh! je ne l'ai point encore examinée: je n'ai fait juſqu'ici que l'admirer.

Il va pour lever le voile, & le laiſſe retomber comme effrayé.

Je ne ſais qu'elle émotion j'éprouve en touchant ce voile; une frayeur me ſaiſit; je crois toucher au ſanctuaire de quel-

que divinité. Pygmalion, c'eſt une pierre; c'eſt ton ouvrage....: qu'importe? On ſert des Dieux dans nos temples qui ne ſont pas d'une autre matiere, & n'ont pas été faits d'une autre main.

Il leve le voile en tremblant, & ſe proſterne. On voit la ſtatue de Galathée poſée ſur un pied-d'eſtal fort petit, mais exhauſſé par un gradin de marbre, formé de quelques marches demi-circulaires.

O Galathée! recevez mon hommage. Oui je me ſuis trompé: j'ai voulu vous faire Nymphe, & je vous ai fait Déeſſe. Vénus même eſt moins belle que vous.

Vanité, foibleſſe humaine: je ne puis me laſſer d'admirer mon ouvrage; je m'enivre d'amour-propre; je m'adore dans ce que j'ai fait.... Non, jamais rien de ſi beau ne parut dans la nature; j'ai paſſé l'ouvrage des Dieux....

Quoi! tant de beautés ſortent de mes mains? Mes mains les ont donc touchées?... ma bouche a donc pu.... Je vois un défaut. Ce vêtement couvre trop le nu; il faut l'échancrer davantage; les charmes qu'il recéle doivent être mieux annoncés.

Il prend ſon maillet & ſon ciſeau; puis s'avançant lentement il monte, en héſitant, les gradins de la ſtatue qu'il ſemble n'oſer toucher. Enfin, le ciſeau déja levé, il s'arrête....

Quel tremblement! quel trouble!.... Je tiens le ciſeau d'une main mal-aſſurée.... je ne puis.... je n'oſe.... je gâterai tout.

Il s'encourage, & enfin preſentant ſon ciſeau il en donne

un ſeul coup, & ſaiſi d'effroi, il le laiſſe tomber en pouſſant un grand cri.

Dieux! je ſens la chair palpitante repouſſer le ciſeau!...

Il redeſcend tremblant & confus.

.... Vaine terreur, fol aveuglement!.... Non... je n'y toucherai point; les Dieux m'épouvantent. Sans doute elle eſt déjà conſacrée à leur rang.

Il la conſidere de nouveau.

Que veux-tu changer? regarde; quels nouveaux charmes veux-tu lui donner?...... Ah! c'eſt ſa perfection qui fait ſon défaut.... Divine Galathée! moins parfaite, il ne te manqueroit rien.....

Tendrement.

Mais il te manque une ame : ta figure ne peut s'en paſſer.

avec plus d'attendriſſement encore.

Que l'ame faite pour animer un tel corps doit être belle!

Il s'arrête long-tems. Puis retournant s'aſſeoir, il dit d'une voix lente & changée.

Quels deſirs oſé-je former? Quels vœux inſenſés! qu'eſt-ce que je ſens?..... O ciel! le voile de l'illuſion tombe, & je n'oſe voir dans mon cœur : j'aurois trop à m'en indigner.

Longue pauſe dans un profond accablement.

...... Voilà donc la noble paſſion qui m'égare! c'eſt donc pour cet objet inanimé que je n'oſe ſortir d'ici!..... un marbre! une pierre! une maſſe informe & dure, travaillée avec ce fer!..... Inſenſé, rentre en toi-même; gémis ſur toi; vois ton erreur, vois ta folie.

..... mais non.....

Impétueusement.

Non, je n'ai point perdu le sens ; non, je n'extravague point ; non, je ne me reproche rien. Ce n'est point de ce marbre mort que je suis épris, c'est d'un être vivant qui lui ressemble ; c'est de la figure qu'il offre à mes yeux. En quelque lieu que soit cette figure adorable, quelque corps qui la porte, & quelque main, qui l'ait faite, elle aura tous les vœux de mon cœur. Oui, ma seule folie est de discerner la beauté, mon seul crime est d'y être sensible. Il n'y a rien là dont je doive rougir.

Moins vivement, mais toujours avec passion.

Quels traits de feu semblent sortir de cet objet pour embrâser mes sens, & retourner avec mon ame à leur source! Hélas! il reste immobile & froid, tandis que mon cœur embrâsé par ses charmes, voudroit quitter mon corps pour aller échauffer le sien. Je crois dans mon délire pouvoir m'élancer hors de moi ; je crois pouvoir lui donner ma vie & l'animer de mon ame. Ah que Pygmalion meure pour vivre dans Galathée!..... Que dis-je, ô Ciel! Si j'étois elle je ne la verrois pas, je ne serois pas celui qui l'aime! Non, que ma Galathée vive, & que je ne sois pas elle. Ah! que je sois toujours un autre, pour vouloir toujours être elle, pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé.....

Transport.

Tourmens, vœux, desirs, rage, impuissance, amour terrible ; amour funeste.... oh! tout l'enfer est dans mon cœur agité..... Dieux puissans, Dieux bienfaisans ; Dieux du peuple, qui con-

nûtes les passions des hommes, ah, vous avez tant fait de prodiges pour de moindres causes ! voyez cet objet, voyez mon cœur, soyez justes & méritez vos autels !

Avec un enthousiasme plus pathétique.

Et toi, sublime essence qui te caches aux sens, & te fais sentir aux cœurs, ame de l'univers, principe de toute existence ; toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux élémens, la vie à la matiere, le sentiment aux corps, & la forme à tous les êtres ; feu sacré, céleste Venus, par qui tout se conserve & se reproduit sans cesse ; ah ! où est ton équilibre ? où est ta force expansive ? où est la loi de la nature dans le sentiment que j'éprouve ? où est ta chaleur vivifiante dans l'inanité de mes vains desirs ? Tous tes feux sont concentrés dans mon cœur & le froid de la mort reste sur ce marbre ; je péris par l'excès de vie qui lui manque. Hélas ! je n'attends point un prodige ; il existe, il doit cesser ; l'ordre est troublé, la nature est outragée ; rends leur empire à ses loix, rétablis son cours bienfaisant & verse également ta divine influence. Oui, deux êtres manquent à la plénitude des choses, partage leur cette ardeur dévorante qui consume l'un sans animer l'autre : c'est toi qui formas par ma main ces charmes & ces traits qui n'attendent que le sentiment & la vie ; donne-lui la moitié de la mienne, donne-lui tout, s'il le faut, il me suffira de vivre en elle. O toi ! qui daignes sourire aux hommages des mortels, ce qui ne sent rien, ne t'honore pas ; étends ta gloire avec tes œuvres ! Déesse de la beauté, épargne cet affront à la nature ; qu'un si parfait modele soit l'image de ce qui n'est pas !

Il revient à lui par degrés avec un mouvement d'assurance & de joie.

Je reprends mes ſens. Quel calme inattendu ! quel courage inespéré me ranime ! Une fievre mortelle embrâſoit mon ſang : un baume de confiance & d'eſpoir court dans mes veines ; je crois me ſentir renaître.

Ainſi le ſentiment de notre dépendance ſert quelquefois à notre conſolation. Quelque malheureux que ſoient les mortels, quand ils ont invoqué les Dieux, ils ſont plus tranquilles....

Mais cette injuſte confiance trompe ceux qui font des vœux inſenſés.... Hélas ! en l'état où je ſuis on invoque tout, & rien ne nous écoute ; l'eſpoir qui nous abuſe eſt plus inſenſé que le deſir.

Honteux de tant d'égaremens je n'oſe plus même en contempler la cauſe. Quand je veux lever les yeux ſur cet objet fatal, je ſens un nouveau trouble, une palpitation me ſuffoque, une ſecrete frayeur m'arrête.....

Ironie amere.

..... Eh ! regarde, malheureux ; deviens intrépide ; oſe fixer une ſtatue.

Il la voit s'animer, & ſe détourne ſaiſi d'effroi & le cœur ſerré de douleur.

Qu'ai-je vu ? Dieux ! qu'ai-je cru voir ? Le coloris des chairs, un feu dans les yeux, des mouvemens même..... ce n'étoit pas aſſez d'eſpérer le prodige ; pour comble de miſere, enfin, je l'ai vu.....

Excès d'accablement.

Infortuné, c'en eſt donc fait..... ton délire eſt à ſon dernier

terme..... ta raiſon t'abandonne ainſi que ton génie..... Ne la regrette point, ô Pygmalion! ſa perte couvrira ton opprobre.....

Vive indignation.

Il eſt trop heureux pour l'amant d'une pierre de devenir un homme à viſions.

Il ſe retourne, & voit la ſtatue ſe mouvoir & deſcendre elle-meme les gradins par leſquels il a monté ſur le pied-d'eſtal. Il ſe jette à genoux & leve les mains & les yeux au Ciel.

Dieux immortels! Vénus! Galathée! ô preſtige d'un amour forcené.

GALATHÉE *ſe touche & dit.*

Moi.

PYGMALION *tranſporté.*

Moi!

GALATHÉE *ſe touchant encore.*

C'eſt moi.

PYGMALION.

Raviſſante illuſion qui paſſes juſqu'à mes oreilles, ah! n'abandonne jamais mes ſens.

GALATHÉE, *fait quelques pas & touche un marbre.*

Ce n'eſt plus moi.

Pygmalion dans une agitation, dans des tranſports qu'il a peine à contenir, ſuit tous ſes mouvemens, l'écoute, l'obſerve avec une avide attention qui lui permet à peine de reſpirer.

Galathée s'avance vers lui & le regarde ; il se leve précipitamment, lui tend les bras, & la regarde avec extase. Elle pose une main sur lui ; il tressaillit, prend cette main, la porte à son cœur, puis la couvre d'ardens baisers.

GALATHÉE *avec un soupir.*

Ah! encore moi.

PYGMALION.

Oui, cher & charmant objet ; oui, digne chef-d'œuvre de mes mains, de mon cœur & des Dieux : c'est toi, c'est toi seule : je t'ai donné tout mon être ; je ne vivrai plus que par toi.



PIECES EN VERS.

EPITRE à M. de l'Etang, Vicaire de Marcouffy.

EN dépit du deſtin jaloux,
Cher Abbé, nous irons chez-vous.
Dans votre franche politeſſe,
Dans votre gaîté ſans rudeſſe,
Parmi vos bois & vos côteaux
Nous irons chercher le repos;
Nous irons chercher le remede,
Au triſte ennui qui nous poſſede,
A ces affreux charivaris,
A tout ce fracas de Paris.
O ville où regne l'arrogance!
Où les plus grands fripons de France
Régentent les honnêtes gens,
Où les vertueux indigens
Sont des objets de raillerie,
Ville où la charlatanerie,
Le ton haut, les airs inſolens,
Ecraſent les humbles talens,
Et tyranniſent la fortune;
Ville où l'auteur de Rodogune

A rampé devant Chapelain ;
Où d'un petit Magot vilain,
L'amour fit le héros des belles ;
Où tous les roquets des ruelles
Deviennent des hommes d'Etat :
Où le jeune & beau Magiſtrat
Etale, avec les airs d'un fat,
Sa perruque pour tout mérite ;
Où le ſavant, bas paraſite,
Chez Aſpaſie ou chez Phriné,
Vend de l'eſprit pour un dîné.
Paris ! malheureux qui t'habite,
Mais plus malheureux mille fois
Qui t'habite de ſon pur choix,
Et dans un climat plus tranquille,
Ne ſait point ſe faire un aſyle
Inabordable aux noirs ſoucis,
Tel qu'à mes yeux eſt Marcouſſis !
Marcouſſis qui ſait tant nous plaire ;
Marcouſſis dont pourtant j'eſpere
Vous voir partir un beau matin,
Sans vous en pendre de chagrin.
Accordez donc, mon cher Vicaire,
Votre demeure hoſpitaliere,
A gens dont le ſoin le plus doux
Eſt d'aller paſſer près de vous,
Les momens dont il ſont les maîtres :
Nous connoiſſons déjà les êtres

Du pays & de la maison ;
Nous en chérissons le Patron,
Et desirons, s'il est possible,
Qu'à tous autres inaccessible,
Il destine en notre faveur
Son loisir & sa bonne humeur.
De plus ; priere des plus vives,
D'éloigner tous fâcheux convives,
Taciturnes, mauvais plaisans,
Ou beaux parleurs, ou médisans :
Point de ces gens, que Dieu confonde,
De ces sots dont Paris abonde,
Et qu'on y nomme beaux-esprits,
Vendeurs de fumée à tout prix ;
Au riche faquin qui les gâte,
Vils flatteurs de qui les empâte,
Plus vils détracteurs du bon sens
De qui méprise leur encens.
Point de ces fades Petit-Maîtres,
Point de ces Houbereaux Champêtres
Tout fiers de quelques vains aïeux
Presque aussi méprisables qu'eux.
Point de grondeuses pigriéches,
Voix aigre, teint noir, & mains seches ;
Toujours syndiquant les appas
Et les plaisirs qu'elles n'ont pas ;
Dénigrant le prochain par zele,
Se donnant à tous pour modele ;

Médifantes par charité,
Et fages par néceffité.
Point de Créfus, point de canaille;
Point fur-tout de cette racaille
Que l'on appelle grands Seigneurs,
Fripons fans probité, fans mœurs;
Se raillant du pauvre vulgaire
Dont la vertu fait la chimere;
Mangeant fiérement notre bien;
Exigeant tout, n'accordant rien,
Et dont la fauffe politeffe
Rufant, patelinant fans ceffe,
N'eft qu'un piege adroit pour duper
Le fot qui s'y laiffe attraper.
Point de ces fendans Militaires,
A l'air rogue, aux mines altieres,
Fiers de commander des goujats,
Traitant chacun du haut en bas,
Donnant la loi, tranchant du maître;
Bretailleurs, fanfarons peut-être,
Toujours prêts à battre ou tuer,
Toujours parlant de leur métier,
Et cent fois plus pédans, me femble,
Que tous les ergoteurs enfemble.
Loin de nous tous ces ennuyeux:
Mais fi, par un fort plus heureux,
Il fe rencontre un honnéte homme,
Qui d'aucun grand ne fe renomme,

Qui ſoit aimable comme vous ;
Qui ſache rire avec les foux,
Et raiſonner avec le ſage ;
Qui n'affecte point de langage,
Qui ne diſe point de bon mot,
Qui ne ſoit pas non plus un ſot,
Qui ſoit gai ſans chercher à l'être ;
Qui ſoit inſtruit ſans le paroître,
Qui ne rie que par gaîté,
Et jamais par malignité ;
De mœurs droites ſans être auſteres,
Qui ſoit ſimple dans ſes manieres,
Qui veuille vivre pour autrui
Afin qu'on vive auſſi pour lui ;
Qui ſache aſſaiſonner la table
D'appétit, d'humeur agréable ;
Ne voulant point être admiré,
Ne voulant point être ignoré,
Tenant ſon coin comme les autres,
Mêlant ſes folies aux nôtres ;
Raillant ſans jamais inſulter,
Raillé ſans jamais s'emporter ;
Aimant le plaiſir ſans crapule,
Ennemi du petit ſcrupule ;
Buvant ſans riſquer ſa raiſon,
Point philoſophe hors de ſaiſon ;
En un mot d'un tel caractere,
Qu'avec lui nous puiſſions nous plaire,

Qu'avec nous il ſe plaiſe auſſi.
S'il eſt un homme fait ainſi,
Donnez-le nous, je vous ſupplie;
Mettez-le en notre compagnie;
Je brûle déjà de le voir,
Et de l'aimer, c'eſt mon devoir;
Mais c'eſt le vôtre, il faut le dire,
Avant que de nous le produire,
De le connoître. C'eſt aſſez,
Montrez-le nous ſi vous oſez.

FRAGMENT

D'UNE EPITRE A M. B***.

APRÈS un carême ennuyeux,
Grace à Dieu voici la ſemaine
Des divertiſſemens pieux.
On va de neuvaine en neuvaine,
Dans chaque Egliſe on ſe promene,
Chaque autel y charme les yeux;
Le luxe & la pompe mondaine
Y brillent à l'honneur des Cieux.
Là, maint agile Energumene
Sert d'Arlequin dans ces ſaints lieux;
Le moine ignorant s'y demene,
Récitant à perte d'haleine,
Ses oremus myſtérieux,

Et criant d'un ton furieux
Fora, fora, par ſaint Eugene!
Rarement la ſemonce eſt vaine,
Diable & frà s'entendent bien mieux,
L'un à l'autre obéit ſans peine.
  Sur des objets plus gracieux
La diverſité me ramene.
Dans ce temple délicieux,
Où ma dévotion m'entraîne,
Quelle agitation ſoudaine
Me rend tous mes ſens précieux?
  Illumination brillante,
Peintures d'une main ſavante,
Parfums deſtinés pour les Dieux;
Mais dont la volupté divine
Délecte l'humaine narine
Avant de ſe porter aux cieux;
Et toi Muſique raviſſante!
Du Carcani chef-d'œuvre harmonieux;
Que tu plais quand Catine chante!
Elle charme à la fois notre oreille & nos yeux.
  Beaux ſons que votre effet eſt tendre!
Heureux l'amant qui peut s'attendre
D'occuper en d'autres momens,
La bouche qui vous fait entendre,
A des ſoins encor plus charmans!
Mais ce qui plus ici m'enchante,
C'eſt mainte dévote piquante,

Au teint frais, à l'œil tendre & doux;
Qui, pour éloigner tout ſcrupule,
Vient à la Vierge, à deux genoux,
Offrir, dans l'ardeur qui la brûle,
Tous les vœux qu'elle attend de nous.
  Tels ſont les familiers colloques,
Tels ſont les ardens ſoliloques
Des gens dévots en ce ſaint lieu:
Ma foi je ne m'étonne gueres
Quand on fait ainſi ſes prieres,
Qu'on ait du goût à prier Dieu.

IMITATION LIBRE

D'une Chanſon Italienne de Métaſtaſe.

GRACE à tant de tromperies,
Grace à tes coquetteries,
Nice, je reſpire enfin.
Mon cœur libre de ſa chaîne,
Ne deguiſe plus ſa peine;
Ce n'eſt plus un ſonge vain.
  Toute ma flamme eſt éteinte:
Sous une colere feinte
L'Amour ne ſe cache plus.
Qu'on te nomme en ton abſence,
Qu'on t'adore en ma préſence,
Mes ſens n'en ſont point émus.

En paix, ſans toi je ſommeille;
Tu n'es plus quand je m'éveille
Le premier de mes deſirs.
Rien de ta part ne m'agite;
Je t'aborde & je te quittte,
Sans regrets & ſans plaiſirs.

Le ſouvenir de tes charmes,
Le ſouvenir de mes larmes
Ne fait nul effet ſur moi.
Juge enfin comme je t'aime:
Avec mon rival lui-même
Je pourrois parler de toi.

Sois fiere, ſois inhumaine,
Ta fierté n'eſt pas moins vaine
Que le ſeroit ta douceur.
Sans être ému, je t'écoute,
Et tes yeux n'ont plus de route
Pour pénétrer dans mon cœur.

D'un mépris, d'une careſſe,
Mes plaiſirs ou ma triſteſſe
Ne reçoivent plus la loi.
Sans toi j'aime les bocages;
L'horreur des antres ſauvages
Peut me déplaire avec toi.

Tu me parois encor belle;
Mais, Nice, tu n'es plus celle
Dont mes ſens ſont enchantés.
Je vois, devenu plus ſage,

Des défauts ſur ton viſage,
Qui me ſembloient des beautés.
Lorſque je briſai ma chaîne,
Dieux, que j'éprouvai de peine!
Hélas! je crus en mourir :
Mais quand on a du courage,
Pour ſe tirer d'eſclavage
Que ne peut-on point ſouffrir?
Ainſi du piége perfide,
Un oiſeau ſimple & timide
Avec effort échappé,
Au prix des plumes qu'il laiſſe,
Prend des leçons de ſageſſe,
Pour n'être plus attrapé.
Tu crois que mon cœur t'adore,
Voyant que je parle encore
Des ſoupirs que j'ai pouſſés;
Mais tel au port qu'il deſire
Le Nocher aime à redire
Les périls qu'il a paſſés.
Le guerrier couvert de gloire;
Se plaît, après la victoire,
A raconter ſes exploits;
Et l'eſclave, exempt de peine,
Montre avec plaiſir la chaîne
Qu'il a traînée autrefois.
Je m'exprime ſans contrainte;
Je ne parle point par feinte,

Pour que tu m'ajoutes foi;
Et quoi que tu puiſſes dire,
Je ne daigne pas m'inſtruire
Comment tu parles de moi.
  Tes appas, beauté trop vaine,
Ne te rendront pas ſans peine
Un auſſi fidelle amant.
Ma perte eſt moins dangereuſe;
Je ſais qu'une autre trompeuſe
Se trouve plus aiſément.

L'ALLÉE
DE SILVIE.

QU'A m'égarer dans ces bocages
Mon cœur goûte de voluptés!
Que je me plais ſous ces ombrages!
Que j'aime ces flots argentés!
Douce & charmante rêverie,
Solitude aimable & chérie,
Puiſſiez-vous toujours me charmer!
De ma triſte & lente carriere
Rien n'adouciroit la miſere,
Si je ceſſois de vous aimer.
Fuyez de cet heureux aſyle,

Fuyez, de mon ame tranquille,
Vains & tumultueux projets;
Vous pouvez promettre ſans ceſſe
Et le bonheur & la ſageſſe,
Mais vous ne les donnez jamais.
Quoi! l'homme ne pourra-t-il vivre,
A moins que ſon cœur ne ſe livre
Aux ſoins d'un douteux avenir?
Et ſi le tems coule ſi vîte,
Au lieu de retarder ſa fuite,
Faut-il encor la prévenir?
Oh! qu'avec moins de prévoyance,
La vertu, la ſimple innocence,
Font des heureux à peu de frais!
Si peu de bien ſuffit au ſage,
Qu'avec le plus léger partage,
Tous ſes deſirs ſont ſatisfaits.
Tant de ſoins, tant de prévoyance,
Sont moins des fruits de la prudence
Que des fruits de l'ambition.
L'homme, content du néceſſaire,
Craint peu la fortune contraire,
Quand ſon cœur eſt ſans paſſion.
Paſſions, ſources de délices,
Paſſions, ſources de ſupplices;
Cruels tyrans, doux ſéducteurs,
Sans vos fureurs impétueuſes,
Sans vos amorces dangereuſes,

La paix feroit dans tous les cœurs.
Malheur au mortel méprifable,
Qui dans fon ame infatiable,
Nourrit l'ardente foif de l'or;
Que du vil penchant qui l'entraîne,
Chaque inftant il trouve la peine
Au fond même de fon tréfor.
Malheur à l'ame ambitieufe,
De qui l'infolence odieufe
Veut affervir tous les humains!
Qu'à fes rivaux toujours en bute,
L'abîme apprêté pour fa chûte
Soit creufé de fes propres mains!
Malheur à tout homme farouche,
A tout mortel que rien ne touche
Que fa propre félicité!
Qu'il éprouve dans fa mifere,
De la part de fon propre frere,
La même infenfibilité!
Sans doute un cœur né pour le crime,
Eft fait pour être la victime
De ces affreufes paffions;
Mais jamais du Ciel condamnée,
On ne vit une ame bien née
Céder à leurs féductions.
Il en eft de plus dangereufes,
De qui les amorces flatteufes
Déguifent bien mieux le poifon,

Et qui toujours, dans un cœur tendre,
Commencent à ſe faire entendre
En faiſant taire la raiſon ;
Mais du moins leurs leçons charmantes
N'impoſent que d'aimables loix :
La haine & ſes fureurs ſanglantes
S'endorment à leur douce voix.
Des ſentimens ſi légitimes
Seront-ils toujours combattus ?
Nous les mettons au rang des crimes,
Ils devroient être des vertus.
Pourquoi de ces penchans aimables
Le Ciel nous fait-il un tourment ?
Il en eſt tant de plus coupables,
Qu'il traite moins ſéverement.
O diſcours trop remplis de charmes !
Eſt-ce à moi de vous écouter ?
Je fais avec mes propres armes
Les maux que je veux éviter.
Une langueur enchantereſſe
Me pourſuit juſqu'en ce ſéjour ;
J'y veux moraliſer ſans ceſſe,
Et toujours j'y ſonge à l'amour.
Je ſens qu'une ame plus tranquille,
Plus exempte de tendres ſoins,
Plus libre en ce charmant aſyle,
Philoſopheroit beaucoup moins.
Ainſi du feu qui me dévore

Tout ſert à fomenter l'ardeur:
Helas! n'eſt-il pas tems encore
Que la paix regne dans mon cœur?
Déjà de mon ſeptieme luſtre
Je vois le terme s'avancer;
Déjà la jeuneſſe & ſon luſtre
Chez moi commence à s'effacer.
La triſte & ſévere ſageſſe
Fera bientôt fuir les amours;
Bientôt la peſante vieilleſſe
Va ſuccéder à mes beaux jours.
Alors les ennuis de la vie
Chaſſant l'aimable volupté,
On verra la philoſophie
Naître de la néceſſité;
On me verra, par jalouſie,
Prêcher mes caduques vertus,
Et ſouvent blâmer par envie
Les plaiſirs que je n'aurai plus.
Mais malgré les glaces de l'âge,
Raiſon, malgré ton vain effort,
Le ſage a ſouvent fait naufrage
Quand il croyoit toucher au port.
O ſageſſe! aimable chimere!
Douce illuſion de nos cœurs!
C'eſt ſous ton divin caractere
Que nous encenſons nos erreurs.
Chaque homme t'habille à ſa mode,

Sous le masque le plus commode
A leur propre félicité ;
Ils déguisent tous leur foiblesse,
Et donnent le nom de sagesse
Au penchant qu'ils ont adopté.
Tel, chez la Jeunesse étourdie,
Le Vice instruit par la folie,
Et d'un faux titre revêtu,
Sous le nom de philosophie,
Tend des pieges à la vertu.
Tel, dans une route contraire,
On voit le fanatique austere,
En guerre avec tous ses desirs,
Peignant Dieu toujours en colere,
Et ne s'attachant, pour lui plaire,
Qu'à fuir la joie & les plaisirs.
Ah ! s'il existoit un vrai sage,
Que, différent en son langage,
Et plus différent en ses mœurs,
Ennemi des vils séducteurs,
D'une sagesse plus aimable,
D'une vertu plus sociable,
Il joindroit le juste milieu
A cet hommage pur & tendre,
Que tous les cœurs auroient dû rendre
Aux grandeurs, aux bienfaits de Dieu !

Fin de la premiere Partie.

PROJET

PROJET
CONCERNANT
DE
NOUVEAUX SIGNES
POUR
LA MUSIQUE.

SECONDE PARTIE.

PROJET
CONCERNANT
DE
NOUVEAUX SIGNES
POUR
LA MUSIQUE,

Lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742.

CE projet tend à rendre la Musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre & beaucoup moins diffuse.

Il paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire en avoient presque tous les inconvéniens, aucun que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borné des Musiciens ordinaires les ait empêché d'embrasser

un plan général & raisonné, & de sentir les vrais inconvéniens de leur art de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples & composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, &c. donne une foule de signes & de combinaisons, d'où resultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, & l'autre de surcharger la mémoire des écoliers, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire long-tems avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des regles, & non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens, remédiera aussi à l'autre ; & dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de précision & pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il est avantageux outre cela que ces signes soient déjà connus, afin que l'attention soit moins partagée, & faciles à figurer afin de rendre la Musique plus commode.

Il faut pour cet effet considérer deux objets principaux chacun en particulier. Le premier doit être l'expression de tous les sons possibles ; & l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la Musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre ou tous ensemble, ou successivement; il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental, pourvu que ce son soit nettement exprimé, & que la relation soit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-tems étudiés.

Prenant *ut* pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut re mi fa sol la si* par les 7 chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres Octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la résoudre, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point. Si je sors de l'Octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'Octave qui est au-dessus & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon Octave, & ce point une fois placé, c'est un indice que, non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui

le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette Octave supérieure où je suis entré.

Au contraire si je veux passer à l'Octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note; vous passez dans l'Octave supérieure; s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'Octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois Octaves tout d'un coup ou successivement, la regle est toujours générale, & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'Octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une Octave, mais à chaque point vous passez dans une Octave différente de celle où vous êtes par rapport au son fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainsi se trouve bien dans la même Octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers du mot d'Octave qu'abusivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'est composée que de notes, l'1 d'en haut qui commence une autre Octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la transposition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du systême chromatique; & pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimeroit cette corde sur le clavier dans l'ordre natu-

rel ; c'eſt-à-dire, que le chiffre de la marge qu'on peut appeller la clef, déſigne la touche du clavier qui doit s'appeller *ut* & par conſéquent être tonique dans les tons majeurs, & médiante dans les mineurs. Mais à le bien prendre, la connoiſſance de cette clef n'eſt que pour les inſtrumens, & ceux qui chantent n'ont pas beſoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms ſont toujours conſervés aux mêmes notes : c'eſt-à-dire, que l'art de ſolfier toute Muſique poſſible conſiſte préciſément à connoître ſept caracteres uniques & invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de poſition, ce qui me paroît plus facile que cette multitude de tranſpoſitions & de clefs qui, quoi qu'ingénieuſement inventées, n'en ſont pas moins le ſupplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier & des différentes Octaves où le ton peut être pris, ſe réſout avec la même aiſance. On conçoit le clavier diviſé par Octaves depuis la premiere tonique; la plus baſſe Octave s'appelle A, la ſeconde B, la troiſieme C, &c. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correſpondante à l'Octave dans laquelle ſe trouve la premiere note de cet air, ſa poſition préciſe eſt connue, & les points vous conduiſent enſuite par-tout ſans équivoque. De-là, découle encore généralement & ſans exception le moyen d'exprimer les rapports & tous les intervalles tant en montant qu'en deſcendant des repriſes & des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand Projet.

La corde du ton, le mode (car je le diſtingue auſſi) &

l'Octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les Musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons & des intervalles naturels à chaque mode, & de la maniere de les trouver sur leurs instrumens: il en résultera, au contraire, cet avantage important, qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs, un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, suivant le besoin, que de les jouer sur leur ton naturel, ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'instrument & jamais de la note qui, par le changement d'un seul signe, représentera le même air sur quelque ton que l'on veuille proposer; de sorte, enfin, qu'un Orchestre entier sur un simple avertissement du maître, exécuteroit sur le champ en *mi* ou en *sol* une piece notée en *fa*, en *la*, en *si* bémol ou en tout autre ton imaginable; chose impossible à pratiquer dans la Musique ordinaire & dont l'utilité se fait assez sentir à ceux qui fréquentent les Concerts. En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel, est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique: Car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton; sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec

celles

celles des ſons. Le paſſage du *mi* au *fa*, ou du *ſi* à l'*ut* excite naturellement dans l'eſprit du Muſicien l'idée du demi-ton. Cependant ſi l'on eſt dans le ton de *ſi* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *ſi* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc au lieu de conſerver des noms qui trompent l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur, tant en montant qu'en deſcendant, dans l'Octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'Octave compriſe entre deux *la*, ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement. Car, en montant, le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne font rien au ſyſtême que je propoſe.

J'en appelle à l'expérience ſur la peine qu'ont les écoliers à entonner par les noms primitifs des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde, au moyen de la tranſpoſition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue & néceſſaire habitude de lire les bémols & les dièſes des clefs qui font avec leurs huit poſitions, quatre-vingt combinaiſons inutiles & toutes retranchées par ma méthode.

Il s'enſuit de-là, que les principes qu'on donne pour jouer des inſtrumens, ne valent rien du tout, & je ſuis ſur qu'il n'y a pas un bon Muſicien qui, après avoir préludé dans le

ton où il doit jouer, ne faiſſe plus d'attention dans ſon jeu au degré du ton où il ſe trouve, qu'au dièſe ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux écoliers à bien connoître les deux modes & la diſpoſition réguliere des ſons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur & en mineur ſur tous les ſons de l'inſtrument, choſe qu'il faut toujours ſavoir, quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma muſique entre les mains, j'oſe répondre qu'elle ne les embarraſſera pas un quart-d'heure.

On ſeroit ſurpris ſi l'on faiſoit attention à la quantité de Livres & de préceptes qu'on a donnés ſur la tranſpoſition; ces gammes, ces échelles, ces clefs ſuppoſées font le fatras le plus ennuyeux qu'on puiſſe imaginer, & tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-ſimple que, dès que la corde fondamentale du ton eſt connue ſur le clavier naturel, comme tonique, c'eſt-à-dire, comme *ut* ou *la*, elle détermine ſeule le rapport & le ton de toutes les autres notes, ſans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des ſons qui s'y préſentent à tout moment.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne qui croiſe la note en montant de gauche à droite. *Sol* diéſé, par exemple, s'exprime ainſi ϟ, *fa* diéſé ainſi 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la note en deſcendant 7, 2, & ces ſignes plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils cauſent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièſe

& du bémol, & dès que les ſignes qui les expriment ſeront inhérens à la note, le bécarre deviendra entiérement ſuperflu : je le retranche donc comme inutile ; je le retranche encore comme équivoque, puiſque les Muſiciens s'en ſervent ſouvent en deux ſens abſolument oppoſés, & laiſſent ainſi l'écolier dans une incertitude continuelle ſur ſon véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, ſoit pour paſſer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'eſt queſtion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréſenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on ſort, & ce qu'elle eſt dans celui où l'on entre, ce que l'on fait par une double note ſéparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui eſt au-deſſus exprime la note dans le ton d'où l'on ſort, & celui de deſſous repréſente la même note dans le ton où l'on entre : en un mot, le chiffre inférieur indique le nom de la note, & le chiffre ſupérieur ſert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les ſons imaginables en quelque ton que l'on puiſſe être ou que l'on veuille entrer. Il faut paſſer à préſent à la ſeconde partie qui traite des valeurs des notes & de leurs mouvemens.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes dans la Muſique : meſures dont la diſtinction brouille l'eſprit des écoliers pendant un tems infini. Or je ſoutiens que tous les mouvemens de ces différentes meſures ſe réduiſent uniquement à deux ; ſavoir, mouvement à deux tems & mouvement à trois tems ; & j'oſe défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puiſſe exprimer avec toute la pré-

cifion poffible par l'une de ces deux mefures. Je commencerai donc par faire main-baffe fur tous ces chiffres bizarres, réfervant feulement le deux & le trois, par lefquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens poffibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la mefure ne fe confonde point avec ceux des notes, je l'en diftingue en le faifant plus grand & en le féparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à préfent d'exprimer les tems & les valeurs des notes qui les rempliffent.

Un défaut confidérable dans la Mufique eft de repréfenter comme valeurs abfolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il eft fûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, &c. eft déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la mefure où elle fe trouve, de-là vient qu'une noire dans une certaine mefure paffera beaucoup plus vîte qu'une croche dans une autre; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire; & de-là vient encore que les Muficiens de province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être en s'attachant fcrupuleufement à la valeur abfolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois paffer une mefure à trois tems fimples, beaucoup plus vîte qu'une autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du Compofiteur, & de quoi les opera préfentent des exemples à chaque inftant.

Dailleurs, la divifion fous-double des notes & de leurs valeurs, telle qu'elle eft établie, ne fuffit pas pour tous les cas,

& ſi, par exemple, je veux paſſer trois notes égales dans un tems d'une meſure à deux, à trois ou à quatre, il faut, ou que le Muſicien le devine, ou que je l'en inſtruiſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

Enfin, c'eſt encore un autre inconvénient de ne point ſéparer les tems; il arrive de-là que dans le milieu d'une grande meſure, l'écolier ne ſait où il en eſt, ſur-tout lorſque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il faſſe lui-même la diſtribution.

La ſéparation de chaque tems par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de ſimplicité; chaque tems compris entre deux virgules contient une note ou pluſieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'eſt qu'elle remplit tout ce tems-là, & cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il pluſieurs notes compriſes dans chaque tems, la choſe n'eſt pas plus difficile. Diviſez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes & paſſez-les de ſorte que tous les tems ſoient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers, celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorſqu'un tems ſe trouve partagé, de ſorte que toutes les notes n'y ſont pas d'égale valeur, pour repréſenter, par exemple, dans un ſeul tems une noire & deux croches, je conſidere ce tems comme diviſé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches enſemble la ſe-

conde ; je les lie donc par une ligne droite que je place au-deſſus ou au-deſſous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embraſſe ne repréſente qu'une ſeule note, laquelle doit être ſubdiviſée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, ſuivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, &c.

Si l'on a une note qui rempliſſe ſeule une meſure entiere, il ſuffit de la placer ſeule entre les deux lignes qui renferment la meſure, & par la même regle que je viens d'établir, cela ſignifie que cette note doit durer toute la meſure entiere.

A l'égard des tenues, je me ſers auſſi du point pour les exprimer ; mais d'une maniere bien plus avantageuſe que celle qui eſt en uſage : car, au lieu de lui faire valoir préciſément la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'eſt déterminée que par la place qu'il occupe, c'eſt-à-dire, que ſi le point remplit ſeul un tems ou une meſure, le ſon qui a précédé doit être auſſi ſoutenu pendant tout ce tems ou toute cette meſure ; & ſi le point ſe trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre auſſi bien qu'elles, & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, ſuivant le nombre de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme on le verra par les exemples, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'Octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure ; c'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de

me fervir de fignes extraordinaires, qui diftrairoient l'attention & n'exprimeroient rien de plus que la fimplicité des miens.

Les filences n'ont befoin que d'un feul figne. Le zéro paroît le plus convenable, & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs filences relatifs, il s'enfuit que le zéro, par fa feule pofition & par les points qui le peuvent fuivre, lefquels alors exprimeront des filences, fuffit feul pour remplacer toutes les paufes, foupirs, demi-foupirs & autres fignes bizarres & fuperflus qui rempliffent la mufique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes fortes d'expreffions imaginables, fans qu'il puiffe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue & qui ne foit réfolue, en conféquence de quelqu'un de ces principes.

Ce fyftême renferme, fans contredit, des avantages effentiels par deffus la méthode ordinaire.

En premier lieu. La mufique fera du double & du triple plus aifée à apprendre.

1°. Parce qu'elle contient beaucoup moins de fignes.

2°. Parce que ces fignes font plus fimples.

3°. Parce que fans autre étude, les caracteres mêmes des notes y repréfentent leurs intervalles & leurs rapports, au lieu que ces rapports & ces intervalles font très-difficiles à trouver & demandent une grande habitude par la mufique ordinaire.

4°. Parce qu'un même caractere ne peut jamais avoir qu'un même nom, au lieu que dans le fyftême ordinaire chaque pofition peut avoir fept noms différens fur chaque clef, ce qui caufe une

confusion dont les écoliers ne se tirent qu'à force de tems, de peine & d'opiniâtreté.

5°. Parce que les tems y sont mieux distingués que dans la musique ordinaire, & que les valeurs des silences & des notes y sont déterminées d'une maniere plus simple & plus générale.

6°. Parce que le mode étant toujours connu, il est toujours aisé de préluder & de se mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la musique ordinaire, où souvent les écoliers s'embarrassent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton où ils doivent chanter.

En second lieu, la musique en est plus commode & plus aisée à noter, occupe moins de volume; toute sorte de papier y est propre, & les caracteres de l'imprimerie suffisant pour la noter, les compositeurs n'auront plus besoin de faire de si grands frais pour la gravure de leurs pieces ; ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compositeurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins considérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie & leurs accords seroient connus par la seule inspection des signes & sans ces sauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, & que plusieurs n'atteignent jamais parfaitement.

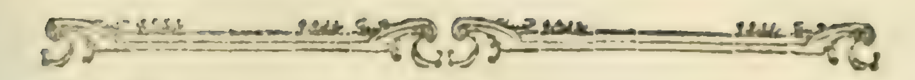


DISSERTATION

DISSERTATION

SUR

LA MUSIQUE MODERNE.



PRÉFACE.

S'IL eſt vrai que les circonſtances & les préjugés décident ſouvent du ſort d'un Ouvrage, jamais Auteur n'a dû plus craindre que moi. Le Public eſt aujourd'hui ſi indiſpoſé contre tout ce qui s'appelle nouveauté ; ſi rebuté de ſyſtêmes & de projets, ſur-tout en fait de Muſique, qu'il n'eſt plus gueres poſſible de lui rien offrir en ce genre, ſans s'expoſer à l'effet de ſes premiers mouvemens, c'eſt-à-dire, à ſe voir condamné ſans être entendu.

D'ailleurs, il faudroit ſurmonter tant d'obſtacles, réunis non par la raiſon, mais par l'habitude & les préjugés bien plus forts qu'elle, qu'il ne paroît pas poſſible de forcer de ſi puiſſantes barrieres ; n'avoir que la raiſon pour ſoi, ce n'eſt pas combattre à armes égales, les préjugés ſont preſque toujours sûrs d'en triompher, & je ne connois que le ſeul intérêt capable de les vaincre à ſon tour.

Je ſerois raſſuré par cette derniere conſidération, ſi le Public étoit toujours bien attentif à juger de ſes vrais intérêts : mais il eſt pour l'ordinaire aſſez nonchalant pour en laiſſer la direction à gens qui en ont de tout

opposés, & il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi, que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la Musique; on se récrie sur la longueur des Maîtres & sur la difficulté de l'Art, & l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir & de l'abréger. Tout le monde convient que les caracteres de la Musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet Art : cependant on se défend contre toute proposition de les réformer, comme contre un danger affreux : imaginer d'autres signes que ceux dont s'est servi le divin Lulli, est non-seulement la plus haute extravagance dont l'esprit humain soit capable, mais c'est encore une espece de sacrilege. Lulli est un Dieu dont le doigt est venu fixer à jamais l'état de ces sacrés caracteres : bons ou mauvais, il n'importe, il faut qu'ils soient éternisés par ses Ouvrages; il n'est plus permis d'y toucher sans se rendre criminel, & il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes Gens qui apprendront désormais la Musique, paient un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

Si ce ne sont pas-là les propres termes, c'est du moins le sens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendroit à réformer cette partie de la

Musique. Quoi! faudra-t-il jetter au feu tous nos Auteurs? tout renouveller? La Lande, Bernier, Correlli? Tout cela seroit donc perdu pour nous? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager, & quels seroient les Musiciens qui voudroient se résoudre à redevenir Ecoliers?

Je ne sais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, & en détaillant un peu les conséquences, on en feroit des aphorismes fort singuliers, pour arrêter tout court le progrès des Lettres & des beaux-Arts.

D'ailleurs, ce raisonnement porte absolument à faux & l'établissement des nouveaux caracteres, bien loin de détruire les anciens Ouvrages, les conserveroit doublement, par les nouvelles Editions qu'on en feroit, & par les anciennes qui subsisteroient toujours. Quand on a traduit un Auteur, je ne vois pas la nécessité de jetter l'Original au feu. Ce n'est donc ni l'Ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on risqueroit de perdre, & remarquez, sur-tout, que quelqu'avantageux que pût être un nouveau systême, il ne détruiroit jamais l'ancien avec assez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'usage; les Livres en seroient usés avant que d'être inutiles, & quand ils ne serviroient que de ressource aux opiniâtres, on trouveroit toujours assez à les employer.

Je fais que les Muficiens ne font pas traitables fur ce chapitre. La Mufique pour eux n'eft pas la fcience des fons, c'eft celle des noires, des blanches, des doubles-croches, & dès que ces figures cefferoient d'affecter leurs yeux, ils ne croiroient jamais voir réellement de la Mufique. La crainte de redevenir Ecoliers, & furtout le train de cette habitude, qu'ils prennent pour la fcience même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur propoferoit en ce genre. Il ne faut donc pas compter fur leur approbation; il faut même compter fur toute leur réfiftance dans l'établiffement des nouveaux caracteres, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais fimplement comme nouveaux.

Je ne fais quel auroit été le fentiment particulier de Lulli fur ce point, mais je fuis prefque sûr qu'il étoit trop grand-homme pour donner dans ces petiteffes; Lulli auroit fenti que fa fcience ne tenoit point à des caracteres; que fes fons ne cefferoient jamais d'être des fons divins, quelques fignes qu'on employât pour les exprimer, & qu'enfin, c'étoit toujours un fervice important à rendre à fon Art & au progrès de fes Ouvrages, que de les publier dans une langue auffi énergique, mais plus facile à entendre, & qui par-là deviendroit plus univerfelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques

vieux Exemplaires, dont assurément il n'auroit pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'Art.

Le malheur est que ce n'est pas à des Lulli que nous avons à faire. Il est plus aisé d'hériter de sa science que de son génie. Je ne sais pourquoi la Musique n'est pas amie du raisonnement; mais si ses Eleves sont si scandalisés de voir un confrere réduire son Art en principes, l'approfondir, & le traiter méthodiquement, à plus forte raison ne souffriroient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet Art.

Pour juger de la façon dont on y feroit reçu, on n'a qu'à se rappeller combien il a fallu d'années de lutte & d'opiniâtreté pour substituer l'usage du *si* à ces grossieres muances, qui ne sont pas même encore abolies par-tout. On convenoit bien que l'Echelle étoit composée de sept sons différens; mais on ne pouvoit se persuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier, puisqu'on ne s'en étoit pas avisé jusques-là, & que la Musique n'avoit pas laissé d'aller son train.

Toutes ces difficultés sont présentes à mon esprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des Lecteurs. Malgré cela, je ne saurois croire qu'elles puissent tenir contre les vérités de démonstration que j'ai à établir. Que tous les systêmes qu'on a proposés en ce genre

aient échoué jusqu'ici, je n'en suis point étonné : même à égalité d'avantages & de défauts, l'ancienne méthode devoit sans contredit l'emporter, puisque pour détruire un systême établi, il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non-seulement en les considérant chacun en lui-même & par ce qu'il a de propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'ancienneté & tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien me paroît être & où l'on reconnoîtra qu'il est en effet, s'il conserve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en sauve les inconvéniens, & enfin s'il résout les objections extérieures qu'on oppose à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils seront discutés dans le corps de l'Ouvrage, & l'on ne peut savoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu ; pour le troisieme, rien n'est si simple à décider. Il ne faut, pour cela, qu'exposer le but même de mon projet & les effets qui doivent résulter de son exécution.

Le systême que je propose roule sur deux objets principaux ; l'un de noter la Musique & toutes ses difficultés d'une maniere plus simple, plus commode, & sous un moindre volume.

Le second & le plus considérable, est de la rendre aussi

aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent, d'en réduire les signes à un plus petit nombre, sans rien retrancher de l'expression, & d'en abréger les regles, de façon à faire un jeu de la théorie, & à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience, qu'on apprend la Musique en deux & trois fois moins de tems par ma méthode que par la méthode ordinaire, que les Musiciens formés par elle, seront plus sûrs que les autres à égalité de science, & qu'enfin sa facilité est telle que quand on voudroit s'en tenir à la Musique ordinaire, il faudroit toujours commencer par la mienne, pour y parvenir plus surement & en moins de tems. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paroît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes & sans ressource. En premier lieu, la Musique notée suivant l'ancien systême ne sera point inutile, & il ne faudra point se tourmenter pour la jetter au feu, puisque les Eleves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la Musique ordinaire, en moins de tems encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait

communément ; comme ils fauront donc également l'une & l'autre, fans y avoir employé plus de tems, on ne pourra pas déjà dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne Mufique eft inutile.

Suppofons des Ecoliers qui n'aient pas des années à facrifier, & qui veuillent bien fe contenter de favoir en fept ou huit mois de tems chanter à livre ouvert fur ma note, je dis que la Mufique ordinaire ne fera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce tems-là, ils ne la fauront pas exécuter à livre ouvert: peut-être même, ne la déchiffreront-ils pas fans peine : mais enfin, ils la déchiffreront; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mefure & celle de l'intonation, il fuffira de facrifier cinq ou fix leçons dans le feptieme mois, à leur en expliquer les principes par ceux qui leur feront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aifément par eux-mêmes, & fans le fecours d'aucun Maître; & quand ils ne voudroient pas fe donner ce foin, toujours feront-ils capables de traduire fur le champ toute forte de Mufique par la leur, & par conféquent, ils feroient en état d'en tirer parti, même dans un tems où elle eft encore indéchiffrable pour les Ecoliers ordinaires.

Les Maîtres ne doivent pas craindre de redevenir Ecoliers : ma methode eft fi fimple qu'elle n'a befoin

que d'être lue & non pas étudiée, & j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveroient, viendroient plus des dispositions de leur esprit que de l'obscurité du systême, puisque des Dames à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer, ont chanté sur le champ & à livre ouvert, de la Musique notée suivant cette méthode, & ont elles-mêmes noté des airs fort correctement, tandis que des Musiciens du premier ordre auroient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les Musiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne se piquent gueres de juger des choses sans préjugés & sans passion, & communément ils les considerent bien moins par ce qu'elles sont en elles-mêmes, que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il est vrai que, même en ce sens-là, ils n'auroient nul sujet de s'opposer au succès de mon systême, puisque dès qu'il est publié, ils en sont les maîtres aussi-bien que moi, & que la facilité qu'il introduit dans la Musique, devant naturellement lui donner un cours plus universel, ils n'en seront que plus occupés, en contribuant à le répandre. Il est cependant très-probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, & qu'il n'y a que le goût décidé du Public qui puisse les engager à cultiver un systême dont les avantages paroissent autant d'innovations dangereuses contre la difficulté de leur Art.

Quand je parle des Muficiens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces Meffieurs qui font l'honneur de cet Art par leur caractere & par leurs lumieres. Il n'eft que trop connu que ce qu'on appelle peuple, domine toujours par le nombre dans toutes les fociétés & dans tous les états; mais il ne l'eft pas moins qu'il y a par-tout des exceptions honorables, & tout ce qu'on pourroit dire en particulier contre la profeffion de la Mufique, c'eft que le peuple y eft peut-être un peu plus nombreux, & les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en foit, quand on voudroit fuppofer & groffir tous les obftacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne fauroit nier ce fait plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux & trois mille perfonnes qui, avec beaucoup de difpofitions, n'apprendront jamais la Mufique, par l'unique raifon de fa longueur & de fa difficulté. Quand je n'aurois travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité fans replique; & qu'on ne dife pas que cette méthode ne leur fervira de rien pour exécuter fur la Mufique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection; il fera d'autant moins néceffaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura foin de leur donner des Editions des meilleures pieces de Mufique de toute efpece & des recueils périodiques d'Airs à chanter & de fymphonies, en attendant que le fyf-

tême soit assez répandu pour en rendre l'usage universel.

Enfin, si l'on outroit assez la défiance pour s'imaginer que personne n'adopteroit mon systême, je dis que même dans ce cas-là, il seroit encore avantageux aux Amateurs de l'Art de le cultiver pour leur commodité particuliere. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet Ouvrage, feront assez comprendre les avantages de mes signes sur les signes ordinaires, soit pour la facilité, soit pour la précision. On peut avoir en cent occasions des Airs à noter sans papier réglé ; ma méthode vous en donne un moyen très-commode & très-simple. Voulez-vous envoyer en Province des airs nouveaux, des scenes entieres d'Opéra, sans augmenter le volume de vos lettres ? Vous pouvez écrire sur la même feuille de très-longs morceaux de Musique. Voulez-vous en composant peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, & tout l'état de votre harmonie ? La pratique de mon systême satisfait à tout cela, & je conclus enfin, qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particuliere des Prêtres Egyptiens, qui ne servoit qu'à traiter des sciences sublimes, elle seroit encore infiniment inutile aux initiés dans la Musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile, elle seroit plus aisée que la langue ordinaire, & ne pourroit par conséquent être long-tems un mystere pour le public.

Il ne faut point regarder mon ſyſtême comme un projet tendant à détruire les anciens caracteres. Je veux croire que cette entrepriſe ſeroit chimérique, même avec la ſubſtitution la plus avantageuſe; mais je crois auſſi que la commodité des miens, & ſur-tout leur extrême facilité méritent toujours qu'on les cultive indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reſte, dans l'état d'imperfection où ſont depuis ſi long-tems les ſignes de la Muſique, il n'eſt point extraordinaire que pluſieurs perſonnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'eſt pas même bien étonnant que pluſieurs ſe ſoient rencontrés dans le choix des ſignes les plus naturels & les plus propres à cette ſubſtitution, tels que ſont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent gueres des choſes que ſur le premier coup-d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raiſon de l'uſage des mêmes caracteres, on m'accuſera de n'avoir fait que copier, & de donner ici un ſyſtême renouvellé. J'avoue qu'il eſt aiſé de ſentir que c'eſt bien moins le genre des ſignes, que la maniere de les employer qui conſtitue la différence en fait de ſyſtêmes: autrement, il faudroit dire, par exemple, que l'Algebre & la Langue Françoiſe ne ſont que la même choſe, parce qu'on s'y ſert également des lettres de l'alphabet; mais cette reflexion ne ſera

pas probablement celle qui l'emportera, & il paroît si heureux par une seule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, & de mettre sur mon compte les vices des autres systêmes, qu'il est des gens capables d'adopter cette critique, uniquement à raison de sa commodité.

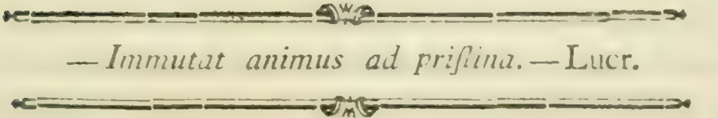
Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout-à-fait indifférent, j'y serois bien moins sensible qu'à ceux qui pourroient tomber directement sur mon systême. Il importe beaucoup plus de savoir s'il est avantageux, que d'en bien connoître l'Auteur; & quand on me refuseroit l'honneur de l'invention, je serois moins touché de cette injustice, que du plaisir de le voir utile au Public. La seule grace que j'ai droit de lui demander, & que peu de gens m'accorderont, c'est de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon Ouvrage, & ceux qu'on m'accuseroit d'avoir copiés.

J'avois d'abord résolu de ne donner ici qu'un plan tres-abregé, & tel, à peu-près, qu'il étoit contenu dans le Mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Academie Royale des Sciences, le 22 Août 1742. J'ai réfléchi cependant, qu'il faloit parler au Public autrement qu'on ne parle à une Academie, & qu'il y avoit bien des objections de toute espece à prévenir. Pour répondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a falu faire quelques addi-

tions qui ont mis mon Ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du Public pour en donner un autre qui contiendra les principes abſolus de ma méthode, tels qu'ils doivent être enſeignés aux Ecoliers. J'y traiterai d'une nouvelle maniere de chiffrer l'accompagnement de l'Orgue & du Clavecin, entiérement différente de tout ce qui a paru juſqu'ici dans ce genre, & telle qu'avec quatre ſignes ſeulement, je chiffre toute ſorte de Baſſes continues, de maniere à rendre la modulation & la Baſſe-fondamentale toujours parfaitement connues de l'Accompagnateur, ſans qu'il lui ſoit poſſible de s'y tromper. Suivant cette méthode on peut, ſans voir la Baſſe-figurée, accompagner très-juſte par les chiffres ſeuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette Baſſe-figurée, l'ont directement à la fondamentale; mais ce n'eſt pas ici le lieu d'en dire davantage ſur cet article.



DISSERTATION
SUR
LA MUSIQUE
MODERNE.



IL paroît étonnant que les ſignes de la Muſique étant reſtés auſſi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le Public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'Art, ou que s'en étant apperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il eſt vrai qu'on a donné ſouvent des projets en ce genre : mais de tous ces projets, qui, ſans avoir les avantages de la Muſique ordinaire, en avoient les inconvéniens, aucun, que je ſache, n'a juſqu'ici touché le but; ſoit qu'une pratique trop ſuperficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu conſidérer théoriquement, ſoit que le génie étroit & borné des Muſiciens ordinaires les ait empêchés d'embraſſer un plan général & raiſonné, & de ſentir les vrais défauts de leur Art, de la perfection actuelle duquel ils ſont, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que successivement. Les inventeurs de ses caracteres n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur tems, sans prévoir celui où elle pouvoit parvenir dans la suite. Il est arrivé de-là que leur systême s'est bientôt trouvé défectueux, & d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit des regles pour remédier aux inconvéniens présens, & pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvoit suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeoit tous les jours. En un mot : les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques propriétés des sons, & sur-tout, la pratique du Chant qui étoit en usage de leur tems, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela, des systêmes de Musique que d'autres ont peu-à-peu changés, à mesure que le goût de la Musique changeoit. Or, il n'est pas possible qu'un systême, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans son origine, ne se charge à la fin d'embarras & de difficultés, par les changemens qu'on y fait & les chevilles qu'on y ajoute, & cela ne sauroit jamais faire qu'un tout fort embrouillé & fort mal assorti.

C'est le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la Musique, en exceptant, cependant, la simplicité du principe qui ne s'y est jamais rencontrée. Comme le fondement en est absolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire, par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état étoit

la Musique, quand Gui d'Arezze (*) s'avisa de supprimer tous les caracteres qu'on y employoit, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caracteres étoient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimoient cette Musique merveilleuse, de laquelle, quoiqu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais, quant à ses effets; & ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la Musique, & qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin des Musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'Alphabet des Grecs, ne fussent en même tems les caracteres de leur Musique, & les chiffres de leur Arithmétique : de sorte qu'ils n'avoient besoin que d'une seule espece de signes, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, & toutes les combinaisons des sons; en quoi ils étoient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre imagination sur une multitude de signes inutilement diversifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde mon sujet, comment se peut-il qu'on ne s'apperçoive point de cette foule de difficultés que l'usage des notes a introduites dans la Musique, ou que, s'en appercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remede, d'essayer de la ramener à sa premiere sim-

(*) Soit Gui d'Arezze, soit Jean de Mure, le nom de l'Auteur ne fait rien au système, & je ne parle du premier que parce qu'il est plus connu.

plicité, & en un mot, de faire pour ſa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter : car, en vérité, c'eſt le mot, & je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raiſons dont cet Auteur dut ſe ſervir pour faire abolir l'ancien ſyſtême en faveur du ſien, & je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux ſuivantes, 1. Les notes ſont plus apparentes que les chiffres, 2. Et leur poſition exprime mieux à la vue la hauteur & l'abaiſſement des ſons. Voilà donc les ſeuls principes ſur leſquels notre Aretin bâtit un nouveau ſyſtême de Muſique, anéantit toute celle qui étoit en uſage depuis deux mille ans, & apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver ſi Gui raiſonnoit juſte, même en admettant la vérité de ſes deux propoſitions, la queſtion ſe réduiroit à ſavoir ſi les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'eſprit, & ſi la perfection d'une méthode conſiſte à en rendre les ſignes plus ſenſibles en les rendant plus embarraſſans : car c'eſt préciſément le cas de la ſienne.

Mais nous ſommes diſpenſés d'entrer là-deſſus en diſcuſſion, puiſque ces deux propoſitions étant également fauſſes & ridicules, elles n'ont jamais pu ſervir de fondement qu'à un très-mauvais ſyſtême.

En premier lieu ; on voit d'abord que les notes de la Muſique rempliſſant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les ſubſtitue, on peut, en faiſant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins auſſi viſibles que les notes, ſans occuper plus de volume. On voit, de plus, que la Muſique notée ayant des points, des quarts-de-ſoupirs, des

lignes, des clefs, des dièses, & d'autres signes nécessaires autant & plus menus que les chiffres, c'est par ces signes là, & non par la grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point-de-vue.

En second lieu; Gui ne devoit pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes : puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la Musique naturelle : c'est-à-dire, dans la Musique par chiffres; on y voit du premier coup-d'œil, de même qu'à l'autre, si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précede ou que celui qui le suit, avec cette différence seulement que dans la méthode des chiffres, l'intervalle, ou le rapport des deux sons qui le composent, est précisément connu par la seule inspection; au lieu que dans la Musique ordinaire vous connoissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, & vous ne connoissez rien de plus.

On ne sauroit croire quelle application, quelle persévérance, quelle adroite mécanique est nécessaire dans le systéme établi, pour acquérir passablement la science des intervalles & des rapports : c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop longue & jamais assez étendue, puisqu'après une pratique de quinze & vingt ans, le Musicien trouve encore des sauts qui l'embarrassent, non-seulement quant à l'intonation, mais encore quant à la connoissance de l'intervalle, sur-tout, lorsqu'il est question de sauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi, & j'en parlerai plus au long.

Le systéme de Gui est tout-à-fait comparable, quant à son idée, à celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les

chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, proposeroit d'établir entr'eux une certaine grosseur relative, & proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, seroit du double plus gros que l'unité, le trois de la moitié plus gros que le deux, & ainsi de suite. Les défenseurs de ce systême ne manqueroient pas de vous prouver qu'il est très-avantageux dans l'Arithmétique d'avoir sous les yeux des caracteres uniformes qui, sans aucune différence par la figure, n'en auroient que par la grandeur, & peindroient en quelque sorte aux yeux les rapports dont ils seroient l'expression.

Au reste : cette connoissance oculaire des hauts, des bas, & des intervalles est si nécessaire dans la Musique, qu'il n'y a personne qui ne sente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter sur une seule ligne, par les caracteres les plus bizarres, les plus mal imaginés, & les moins analogues à leur signification ; des queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, & de biais, dans tous les sens, pour représenter des *ut*, des *re*, des *mi*, &c. Des têtes & des queues différemment situées pour répondre aux dénominations, *pa*, *ra*, *ga*, *so*, *bo*, *lo*, *do*, ou d'autres signes tout aussi singuliérement appliqués. On sent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux & n'a nul rapport à ce qu'il doit signifier, & j'ose dire que les hommes ne trouveront jamais de caracteres convenables ni naturels que les seuls chiffres pour exprimer les sons & tous leurs rapports. On en connoîtra mille fois les raisons dans le cours de cette lecture ; en attendant, il suffit de remarquer que les chiffres étant l'ex-

preffion qu'on a donnée aux nombres, & les nombres eux-mêmes étant les expofans de la génération des fons, rien n'eft fi naturel que l'expreffion des divers fons par les chiffres de l'Arithmétique.

Il ne faut donc pas être furpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la Mufique à cette expreffion naturelle. Pour peu qu'on réfléchiffe fur cet Art, non en Muficien, mais en Philofophe, on en fent bientôt les défauts : l'on fent encore que ces défauts font inhérens au fond même du fyftême, & dépendans uniquement du mauvais choix & non pas du mauvais ufage de fes caracteres : car, d'ailleurs, on ne fauroit difconvenir qu'une longue pratique, fuppléant en cela au raifonnement, ne nous ait appris à les combiner de la maniere la plus avantageufe qu'ils peuvent l'être.

Enfin, le raifonnement nous mene encore jufqu'à connoître fenfiblement que la Mufique dépendant des nombres elle devroit avoir la même expreffion qu'eux : néceffité qui ne naît pas feulement d'une certaine convenance générale : mais du fond même des principes phyfiques de cet Art.

Quand on eft une fois parvenu-là, par une fuite de raifonnemens bien fondés & bien conféquens, c'eft alors qu'il faut quitter la Philofophie & redevenir Muficien, & c'eft juftement ce que n'ont fait aucun de ceux qui jufqu'à préfent ont propofé des fyftêmes en ce genre. Les uns, partant quelquefois d'une théorie très-fine, n'ont jamais fu venir à bout de la ramener à l'ufage, & les autres, n'embraffant proprement que le méchanique de leur Art, n'ont pu remonter jufqu'aux grands principes qu'ils ne connoiffoient pas, & d'où cependant, il

faut néceſſairement partir pour embraſſer un ſyſtême lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, & peut-être, s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que jusqu'à préſent aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvéniens de la Muſique ordinaire, en conſervant ſes avantages.

Ce n'eſt pas qu'il ſe trouve une grande difficulté dans l'expreſſion des ſons par les chiffres, puiſqu'on pourroit toujours les repréſenter en nombre, ou par les degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres ſans ramener les inconvéniens de la Muſique ordinaire, & le beſoin de fixer le genre & la progreſſion des ſons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne paroît d'abord : car la queſtion eſt proprement de trouver une méthode générale pour repréſenter, avec un très-petit nombre de caracteres, tous les ſons de la Muſique conſidérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de ſyſtêmes ont échoué, c'eſt celle de l'expreſſion des différentes durées des ſilences & des ſons. Trompés par les fauſſes régles de la Muſique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-deſſus de l'idée des rondes, des noires & des croches; ils ſe ſont rendus les eſclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaiſes relations qu'elle établit : ainſi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a falu inventer de nouveaux ſignes, introduire dans chaque note une complication de figures, par rapport à la durée, & par rapport au ſon, d'où

d'où s'enſuivant des inconvéniens que n'a pas la Muſique ordinaire, c'eſt avec raiſon que toutes ces méthodes ſont tombées dans le décri; mais enfin, les défauts de cet Art n'en ſubſiſtent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands; & quand on publieroit encore mille méthodes plus mauvaiſes; on en ſeroit toujours au même point de la queſtion, & tout cela ne rendroit pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les Artiſtes, ne ceſſe de ſe plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la Muſique avant que de la poſſéder paſſablement : mais, comme la Muſique eſt une des ſciences ſur leſquelles on a moins réfléchi, ſoit que le plaiſir qu'on y prend, nuiſe au ſens-froid néceſſaire pour méditer; ſoit que ceux qui la pratiquent ne ſoient pas trop communément gens à réflexions, on ne s'eſt gueres aviſé juſqu'ici de rechercher les véritables cauſes de ſa difficulté, & l'on a injuſtement taxé l'Art même des défauts que l'Artiſte y avoit introduits.

On ſent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de tranſpoſitions, de dièſes, de bémols, de bécarres, de meſures ſimples & compoſées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauſes, de demi-pauſes, de ſoupirs, de demi-ſoupirs, de quarts de ſoupir, &c. donne une foule de ſignes & de combinaiſons, d'où réſulte bien de l'embarras & bien des inconvéniens : mais quels ſont préciſément ces inconvéniens? Naiſſent-ils directement de la Muſique elle-même, ou de la mauvaiſe maniere de l'exprimer? Sont-ils ſuſceptibles de correction, &

quels font les remedes convenables qu'on y pourroit apporter, il eſt rare qu'on pouſſe l'examen juſques-là; & après avoir eu la patience pendant des années entieres de s'emplir la tête de ſons, & la mémoire de verbiage, il arrive ſouvent qu'on eſt tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la Muſique & le Muſicien, & qu'on laiſſe-là l'un & l'autre, plus convaincu de l'ennuyeuſe difficulté de cet Art, que de ſes charmes ſi vantés.

J'entreprens de juſtifier la Muſique des torts dont on l'accuſe, & de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes & plus faciles, parvenir à la poſſéder plus parfaitement, & avec plus d'intelligence, que par la méthode ordinaire, afin que ſi le public perſiſte à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du ſyſtême établi, j'aurai, cependant, occaſion de parler des plus conſidérables, & il ſera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des ſuites néceſſaires du fond même de la méthode, il eſt abſolument impoſſible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propoſe; il reſte à examiner ſi mon ſyſtême remédie en effet à tous ces défauts, ſans en introduire d'équivalens, & c'eſt à cet examen que ce petit ouvrage eſt deſtiné.

En général, on peut réduire tous les vices de la Muſique ordinaire à trois claſſes principales. La premiere eſt la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent inutilement l'eſprit & la mémoire des Commençans, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis

toute la facilité néceſſaire, long-tems avant qu'on ſoit en état de chanter à livre ouvert, il s'enſuit que la difficulté eſt toute dans l'obſervation des regles, & nullement dans l'exécution du chant. La ſeconde eſt le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés ſur la même ou ſur différentes clefs. Défaut d'une ſi grande étendue, que, non-ſeulement, il eſt la cauſe principale de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'eſt point de Muſicien formé qui n'en ſoit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troiſieme enfin, eſt l'extrême diffuſion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent, ce qui, joint à ces lignes & à ces portées ſi ennuyeuſes à tracer, devient une ſource d'embarras de plus d'une eſpece. Si le premier mérite des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis; quel jugement doit-on porter des notes de notre Muſique, à qui l'un & l'autre manquent?

Il paroît d'abord aſſez difficile de trouver une méthode qui puiſſe remédier à tous ces inconvéniens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos ſignes, ſans les augmenter en nombre? Et comment les augmenter en nombre, ſans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, & de l'autre, plus étendus dans leur volume?

Cependant, à conſidérer la choſe de près, on ſent bientôt que tous ces défauts partent de la même ſource; ſavoir, de la mauvaiſe inſtitution des ſignes & de la quantité qu'il en a falu établir pour ſuppléer à l'expreſſion bornée & mal-entendue qu'on leur a donnée en premier lieu; & il eſt démonſtratif que dès qu'on aura inventé des ſignes équivalens, mais plus ſimples, & en moindre quantité, ils auront par-là

même plus de précision & pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il seroit avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que l'attention fût moins partagée, & facile à figurer, afin de rendre la Musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées, en méditant le système que je présente au Public. Comme je destine un autre ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux Ecoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la Musique, & dans lequel j'espere, malgré sa briéveté, que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité, ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la Musique deux objets principaux, chacun séparément. Le premier, doit être l'expression de tous les sons possibles, & l'autre, celles de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la Musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper, par rapport à un certain son fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce son fondamental soit nettement exprimé & que la relation soit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont besoin d'être long tems étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la maniere la plus avantageuse qu'il est possible; c'est d'abord une question qui mérite fort d'être examinée? On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particuliere & connue, par laquelle on puisse le distinguer, toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sauriez décider sur un son unique, que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la*, ou un *re*, & tant que vous l'entendrez seul vous n'y pouvez rien appercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avoit déjà remarqué Monsieur de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature, ni *ut*, ni *sol* qui soit quinte ou quarte par soi-même, parce que *ut*, *sol*, ou *re* n'existent qu'hypothétiquement selon le son fondamental que l'on a adopté. La sensation de chacun des tons n'a rien en soi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le distingue des autres pris séparément. Le *re* de l'Opéra pourroit être l'*ut* de Chapelle, ou au contraire: la même vîtesse, la même fréquence de vibrations qui constitue l'un, pourra servir quand on voudra à constituer l'autre; ils ne different dans le sentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, different de neuf, & non pas d'une différence spécifique de sensation.

Voilà donc tous les sons imaginables réduits à la seule faculté d'exciter des sensations par les vibrations qui les produisent, & la propriété spécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations, pendant un tems déterminé: or, comme il est impossible de compter ces vibra-

tions, du moins d'une maniere directe, il reste démontré qu'on ne peut trouver dans les sons aucune propriété spécifique par laquelle on les puisse reconnoître séparément, & à plus forte raison qu'il n'y a aucun d'eux qui mérite par préférence d'être distingué de tous les autres & de servir de fondement aux rapports qu'ils ont entr'eux.

Il est vrai que M. Sauveur avoit proposé un moyen de déterminer un son fixe qui eût servi de base à tous les tons de l'échelle générale: mais ses raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature, & l'artifice très-ingénieux & très-impratiquable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire, prouve encore combien il y a loin des hypotheses, ou même, si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples regles de pratique.

Voyons, cependant, si en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous dispenser de recourir à l'Art, pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux, qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche des sons nous ne parlerons que de ceux qui composent le systême tempéré, tel qu'il est universellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre Musique, & considérant comme justes sans exception tous les accords qui résultent du tempérament. On verra bientôt que cette supposition, qui est la même qu'on admet dans la Musique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que le systême tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la ſuite de tous les ſons du clavier, telle qu'elle eſt pratiquée ſur les Orgues & les Clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain ſon auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de ſeize pieds ouvert, fait entendre aſſez diſtinctement, outre le ſon principal, deux autres ſons plus foibles, l'un à la tierce majeure, & l'autre à la quinte (*) auxquels on a donné les noms de *mi* & de *ſol*. J'écris à part ces trois noms, & cherchant un tuyau à la quinte du premier, qui rende le même ſon que je viens d'appeller *ſol* ou ſon octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le ſon principal *ſol*, en rend auſſi deux autres, mais plus foiblement; je les appelle *ſi* & *re*, & je trouve qu'ils ſont préciſément en même rapport avec le *ſol*, que le *ſol* & le *mi* l'étoient avec l'*ut*; je les écris à la ſuite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *ſol* une ſeconde fois. Cherchant un troiſieme tuyau à l'uniſſon de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres ſons outre le ſon principal *re*, & toujours en même proportion que les précédens; je les appelle *fa* & *la* (†) & je

(*) C'eſt-à-dire, à la douzieme, qui eſt la réplique de la quinte, & à la dix-ſeptieme, qui eſt la duplique de la tierce majeure. L'octave, & même pluſieurs octaves s'entendent auſſi aſſez diſtinctement, & s'entendroient bien mieux encore, ſi l'oreille ne les confondoit quelquefois avec le ſon principal.

(†) Le *fa* qui fait la tierce majeure du *re* ſe trouve, par conſequent, dièſe dans cette progreſſion, & il faut avouer qu'il n'eſt pas aiſé de développer l'origine du *fa* naturel conſidéré comme quatrieme note du ton: mais il y auroit là-deſſus des obſervations à faire qui nous meneroient loin & qui ne ſeroient pas propres à cet ouvrage. Au reſte, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette legere exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne ſauroit être traité dans le ton d'*ut* que comme diſſonance ou préparation à la diſſonance.

les écris encore à la ſuite des précédens. En continuant de même ſur le *la*, je trouverois encore deux autres ſons: mais comme j'apperçois que la quinte eſt ce même *mi* qui a fait la tierce du premier ſon *ut*, je m'arrête-là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, & j'ai les ſept noms ſuivans, répondans au premier ſon *ut* & aux ſix autres que j'ai trouvés de deux en deux.

Ut, mi, ſol, ſi, re, fa, la.

Rapprochant enſuite tous ces ſons par octaves, dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette ſorte;

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Et ces ſept notes ainſi rangées, indiquent juſtement le progrès diatonique affecté au mode majeur, par la nature même: or, comme le premier ſon *ut* a ſervi de principe & de baſe à tous les autres, nous le prendrons pour ce ſon fondamental que nous avions cherché, parce qu'il eſt bien réellement la ſource & l'origine d'où ſont émanés tous ceux qui le ſuivent. Parcourir ainſi tous les ſons de cette échelle, en commençant & finiſſant par le ſon fondamental, & en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers; c'eſt ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, & c'eſt-là proprement la gamme fondamentale, qu'on eſt convenu d'appeller naturelle préférablement aux autres, & qui ſert de regle de comparaiſon, pour y conformer les ſons fondamentaux de tous les tons praticables. Au reſte: il eſt bien évident qu'en prenant le ſon rendu par tout autre tuyau pour

le

le ſon fondamental *ut*, nous ſerions parvenus par des ſons différens à une progreſſion toute ſemblable, & que, par conſéquent, ce choix n'eſt que de pure convention & tout auſſi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il ſuit de-là, que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour baſe de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des ſix ſons qui le ſuivent, à notre choix, & qu'appellant *ut* ce nouveau ſon fondamental, nous arriverons à la même progreſſion que ci-devant, & nous trouverons tout de nouveau,

Ut, re, mi, fa, ſol, la, ſi.

Avec cette unique différence que ces derniers ſons étant placés à l'égard de leur ſon fondamental de la même maniere que les précédens l'étoient à l'égard du leur, & ces deux ſons fondamentaux étant pris ſur différens tuyaux, il s'enſuit que leurs ſons correſpondans ſont auſſi rendus par différens tuyaux, & que le premier *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le ſecond, le premier *re* n'eſt pas non plus le même que le ſecond.

A préſent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, ſi vous voulez ſavoir ce que les différens ſons du ſecond ſont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel ſon naturel du premier ton ſe rapporte le fondamental du ſecond, & le même rapport ſubſiſtera toujours entre les ſons de même dénomination de l'un & de l'autre ton dans les octaves correſpondantes. Suppoſant, par exemple, que l'*ut* du ſecond

ton ſoit un *ſol* au naturel, c'eſt-à-dire à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du ſecond ton ſera ſûrement un *la* naturel, c'eſt-à-dire, la quinte du *re* naturel, le *mi* ſera un *ſi*, le *fa* un *ut*, &c. & alors on dira qu'on eſt au ton majeur de *ſol*, c'eſt-à-dire, qu'on a pris le *ſol* naturel pour en faire le ſon fondamental d'un autre ton majeur.

Mais ſi, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois ſons rendus par chaque tuyau, j'avois continué ma progreſſion de quinte en quinte juſqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étois parti d'abord, ou à l'une de ſes octaves, alors j'aurois paſſé par cinq nouveaux ſons altérés des premiers, leſquels font avec eux la ſomme de douze ſons différens renfermés dans l'étendue de l'octave, & faiſant enſemble ce qu'on appelle les douze cordes du ſyſtême chromatique.

Ces douze ſons repliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, ſans qu'il puiſſe jamais s'en préſenter aucun autre, du moins dans le ſyſtême tempéré, puiſqu'après avoir parcouru de quinte en quinte tous les ſons que les tuyaux faiſoient entendre, je ſuis arrivé à la replique du premier par lequel j'avois commencé, & que, par conſéquent, en pourſuivant la même opération, je n'aurois jamais que les repliques, c'eſt-à-dire, les octaves des ſons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, & que j'ai ſuivie pour trouver la génération de tous les ſons pratiqués dans la Muſique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un ſon fondamental, proprement dit, qui n'exiſte point, mais à tirer d'un ſon établi par convention tous les mêmes avantages qu'il pourroit avoir s'il étoit réellement fondamental,

c'est-à-dire, à en faire réellement l'origine & le générateur de tous les autres sons qui sont en usage & qui n'y peuvent être qu'en conséquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C sol ut*.

Elle m'apprend en second lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces sons avec le fondamental, on peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque le tuyau qui le rend, faisant entendre sa tierce majeure & sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne differe en rien, quant à sa progression de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut & doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens; suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol ut*, & qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *sol*, &c. selon qu'il est le second, le troisieme ou le cinquieme degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens elle est le fondement d'un ton majeur, & alors elle doit constamment porter le nom d'*ut*, & toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter suivant le degré qu'elles occupent : comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer celui qu'on choisit, & alors c'est un *la* ou un *re*, &c. naturel, cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamental & y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, & cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la maniere dont il sera employé, avec cette distinction que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons, le rend fondamental naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental; au lieu que ces autres sons naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particuliere. Au reste; il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement & de rapports dans les sons: chaque son peut être fondamental naturellement puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire, sa tierce majeure & sa quinte, qui sont les cordes essentielles du ton dont il est le fondement, & chaque son peut encore être naturellement relatif, puisqu'il n'en est aucun qui ne soit une des harmoniques ou des cordes essentielles d'un autre son fondamental, & qui n'en puisse être engendré en cette qualité. On verra dans la suite pourquoi j'ai insisté sur ces observations.

Nous avons donc douze sons qui servent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs, pratiqués dans la Musique, & qui, en cette qualité, sont parfaitement semblables quant aux modifications qui résultent de chacun d'eux, traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous est point indiqué par la nature, & comme nous ne trouvons aucun son qui en fasse entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de son fondamental absolu, & qu'il ne peut exister qu'en vertu du rapport qu'il

a avec le mode majeur dont il eſt engendré, comme il eſt aiſé de le faire voir. (*)

Le premier objet que nous devons donc nous propoſer dans l'inſtitution de nos nouveaux ſignes, c'eſt d'en imaginer d'abord un qui déſigne nettement, dans toutes les occaſions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, & le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaiſon, c'eſt-à-dire, avec l'*ut* naturel.

Suppoſons ce ſigne déjà choiſi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres ſons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'eſt elle ſeule qui en détermine le progrès & les altérations : ce n'eſt pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la Muſique ordinaire, où les ſons ſont exprimés conſtamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des inſtrumens & à la gamme naturelle, ſans égard au ton où l'on eſt, ni à la fondamentale qui le détermine : mais comme il eſt ici queſtion de ce qu'il convient le mieux de faire, & non pas de ce qu'on fait actuellement, eſt-on moins en droit de rejetter une mauvaiſe pratique, ſi je fais voir que celle que je lui ſubſtitue mérite la préférence, qu'on le ſeroit de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montreroit un chemin plus commode & plus court ? Et ne ſe moqueroit-on pas du premier s'il vouloit vous contraindre à le ſuivre toujours, par cette unique raiſon, qu'il vous égare depuis long-tems ?

Ces conſidérations nous menent directement au choix des chiffres pour exprimer les ſons de la Muſique, puiſque les

(*) Voyez M. Rameau nouv. Syſt. p. 21. & Gén. de l'Harm. p. 12. & 13.

chiffres ne marquent que des rapports, & que l'expreſſion des ſons n'eſt auſſi que celle des rapports qu'ils ont entr'eux. Auſſi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne ſe ſervoient des lettres de leur Alphabet à cet uſage, que parce que ces lettres étoient en même tems les chiffres de leur arithmétique, au lieu que les caracteres de notre Alphabet ne portant point communément avec eux les idées de nombre, ni de rapports, ne ſeroient pas, à beaucoup près, ſi propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela ſi l'on a tenté ſi ſouvent de ſubſtituer les chiffres aux notes de la Muſique ; c'étoit aſſurément le ſervice le plus important que l'on eût pu rendre à cet Art, ſi ceux qui l'ont entrepris avoient eu la patience ou les lumieres néceſſaires pour embraſſer un ſyſtême général dans toute ſon étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a faites ſur ce point, fait voir qu'on ſent depuis long-tems les défauts des caracteres établis. Mais il fait voir encore qu'il eſt bien plus aiſé de les appercevoir que de les corriger ; faut-il conclure de-là que la choſe eſt impoſſible ?

Nous voilà donc déjà déterminés ſur le choix des caracteres ; il eſt queſtion maintenant de réfléchir ſur la meilleure maniere de les appliquer. Il eſt ſûr que cela demande quelque ſoin : car s'il n'étoit queſtion que d'exprimer tous les ſons par autant de chiffres différens, il n'y auroit pas-là grande difficulté : mais auſſi n'y auroit-il pas non plus grand mérite, & ce ſeroit ramener dans la Muſique une confuſion encore pire que celle qui naît de la poſition des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il eſt poſſible de l'eſprit de la

méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'eſt-à-dire, aux touches noires de l'Orgue & du Clavecin, réſervant pour les autres des ſignes d'altération ſemblables à ceux qui ſe pratiquent communément. Ou plutôt, pour me fixer par une idée plus univerſelle, je conſidérerai ſeulement le progrès & le rapport des ſons affectés au mode majeur, faiſant abſtraction à la modulation & aux changemens de ton, bien ſûr qu'en faiſant réguliérement l'application de mes caracteres, la fécondité de mon principe ſuffira à tout.

De plus : comme toute l'étendue du clavier n'eſt qu'une ſuite de pluſieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en conſidérer une à part, & je chercherai enſuite un moyen d'appliquer ſucceſſivement à toutes, les mêmes caracteres que j'aurai affectés aux ſons de celle-ci. Par-là, je me conformerai à la fois à l'uſage qui donne les mêmes noms aux notes correſpondantes des différentes octaves, à mon oreille qui ſe plaît à en confondre les ſons, à la raiſon qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment, & enfin, je corrigerai un des grands défauts de la Muſique ordinaire, qui eſt d'anéantir par une poſition vicieuſe l'analogie & la reſſemblance qui doit toujours ſe trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manieres de conſidérer les ſons & les rapports qu'ils ont entr'eux; l'une, par leur génération, c'eſt-à-dire, par les différentes longueurs, des cordes ou des tuyaux qui les font entendre; & l'autre, par les intervalles qui les ſéparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la premiere, elle ne ſauroit être de nulle con-

ſéquence dans l'établiſſement de nos ſignes ; ſoit parce qu'il faudroit de trop grands nombres pour les exprimer ; ſoit enfin, parce que de tels nombres ne ſont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la ſeconde maniere de conſidérer les ſons par leurs intervalles, renferme un nombre infini d'utilités : c'eſt ſur elle qu'eſt fondé le ſyſtême de la poſition, tel qu'il eſt pratiqué actuellement. Il eſt vrai que, ſuivant ce ſyſtême, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'eſpace qui les ſépare, qui vous indique clairement le genre de l'intervalle, il faut anoner un tems infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude néceſſaire pour le reconnoître au premier coup-d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des ſignes, on n'en peut rien conclure contre le principe ſur lequel ils ſont établis, & l'on verra bientôt comment, au contraire, on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aiſée à apprendre & à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi*, par les ſept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue de ces ſept ſons; il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Il eſt évident que cette maniere de noter, conſerve pleinement l'avantage ſi vanté de la poſition : car, vous connoiſſez à l'œil, auſſi clairement qu'il eſt poſſible, ſi un ſon eſt plus

haut

haut ou plus bas qu'un autre; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, & qu'il faut defcendre pour aller du 4 au 2 : cela ne fouffre pas la moindre replique.

Mais je ne m'étendrai pas ici fur cet article, & je me contenterai de toucher, à la fin de cet Ouvrage, les principales réflexions qui naiffent de la comparaifon des deux méthodes; fi l'on fuit mon projet avec quelque attention, elles fe préfenteront d'elles-mêmes à chaque inftant, &, en laiffant à mes Lecteurs le plaifir de me prévenir, j'efpere de me procurer la gloire d'avoir penfé comme eux.

Les fept premiers chiffres ainfi difpofés, marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque fon occupe à l'égard du fon fondamental *ut*, de façon qu'il n'eft aucun intervalle dont l'expreffion par chiffres ne vous préfente un double rapport, le premier, entre les deux fons qui le compofent, & le fecond, entre chacun d'eux & le fon fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'appellera toujours *ut*, 2, s'appellera toujours *re*, 3, toujours *mi*, &c. conformément à l'ordre fuivant.

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7.
Ut,	*re*,	*mi*,	*fa*,	*fol*,	*la*,	*fi*.

Mais quand il eft queftion de fortir de cette étendue, pour paffer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté; car il faut néceffairement multiplier les chiffres, ou fuppléer à cela par quelque nouveau figne qui détermine l'octave où l'on chante, autrement l'*ut* d'en-haut étant écrit 1, auffi-bien que l'*ut* d'en-bas, le Muficien ne pourroit éviter

de les confondre, & l'équivoque auroit lieu néceſſairement.

C'eſt ici le cas où la poſition peut être admiſe avec tous les avantages qu'elle a dans la Muſique ordinaire, ſans en conſerver ni les embarras, ni la difficulté. Etabliſſons une ligne horizontale, ſur laquelle nous diſpoſerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'eſt-à-dire, depuis & compris l'*ut* d'en-bas juſqu'à celui d'en-haut excluſivement. Faut-il paſſer dans l'octave qui commence à l'*ut* d'en-haut? Nous placerons nos chiffres au-deſſus de la ligne. Voulons-nous, au contraire, paſſer dans l'octave inférieure laquelle commence en deſcendant par le *ſi*, qui ſuit l'*ut* poſé ſur la ligne? Alors nous les placerons au-deſſous de la même ligne; c'eſt-à-dire, que la poſition qu'on eſt contraint de changer à chaque degré dans la Muſique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, & aura, par conſéquent, ſix fois moins de combinaiſons. (*Voyez* la Planche, Exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je deſcens au *ſol* de l'octave inférieure: je reviens à mon *ut*, &, après avoir fait le *mi* & le *ſol* de la même octave, je paſſe à l'*ut* d'en-haut, c'eſt-à-dire, à l'*ut* qui commence l'octave ſupérieure: je redeſcens enſuite juſqu'au *ſol* d'en-bas par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la pl. Ex. 1 & 2.) comment le progrès de la voix eſt toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils ſont de la même octave, ou par leurs différentes poſitions, ſi leurs octaves ſont différentes.

Cette mécanique eſt ſi ſimple qu'on la conçoit du premier

regard, & la pratique en eſt la choſe du monde la plus aiſée. Avec une ſeule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves, & s'il ſe trouvoit que vous vouluſſiez paſſer encore au-delà, ce qui n'arrivera gueres dans une Muſique ſage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en haut & en bas, comme dans la Muſique ordinaire, avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, & que je puis exprimer l'étendue de cinq, ſix, & près de ſept octaves, c'eſt-à-dire, beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes ſeulement.

Il ne faut pas confondre la poſition, telle que ma méthode l'adopte, avec celle qui ſe pratique dans la Muſique ordinaire : les principes en ſont tout différens. La Muſique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles & de diſpoſer en quelque façon vos organes, par l'aſpect du plus grand ou moindre éloignement des notes, ſans s'embarraſſer de diſtinguer aſſez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connoiſſance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connoiſſance des intervalles qui fait proprement le fond de la ſcience du Muſicien m'a paru un point ſi important, que j'ai cru en devoir faire l'objet eſſentiel de ma méthode. L'explication ſuivante montre comment on parvient par mes caracteres à déterminer tous les intervalles poſſibles par leurs genres & par leurs noms, ſans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous diſtinguons d'abord les intervalles en directs & renverſés, & les uns & les autres encore en ſimples & redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles confidéré dans mon fyftême.

L'intervalle direct eft celui qui eft compris entre deux fons, dont les chiffres font d'accord avec le progrès, c'eft-à-dire, que le fon le plus haut doit avoir auffi le plus grand chiffre, & le fon le plus bas, le chiffre le plus petit. (*Voyez* la pl. Exemp. 3.)

L'intervalle renverfé eft celui dont le progrès eft contrarié par les chiffres, c'eft-à-dire que fi l'intervalle monte le fecond chiffre eft le plus petit, & fi l'intervalle defcend le fecond chiffre eft le plus grand. (*Voyez* la pl. Ex. 4.)

L'intervalle fimple eft celui qui ne paffe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la pl. Ex. 5.)

L'intervalle redoublé eft celui qui paffe l'étendue d'une octave. Il eft toujours la replique d'un intervalle fimple. (*Voyez* Exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la fuivante, c'eft-à-dire que vous paffez de la ligne au-deffus ou au-deffous d'elle, ou *vice-verfâ*, l'intervalle eft fimple s'il eft renverfé, mais s'il eft direct il fera toujours redoublé.

Cette courte explication fuffit pour connoître à fond le genre de tout intervalle poffible. Il faut à préfent apprendre à en trouver le nom fur le champ.

Tous les intervalles peuvent être confidérés comme formés des trois premiers intervalles fimples, qui font la feconde, la tierce, la quarte; dont les complémens à l'octave font la feptieme, la fixte & la quinte; à quoi, fi vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles fimples fans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle ſimple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle 1, 5; la différence des deux chiffres eſt 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'eſt-à-dire, la quinte pour le nom de cet intervalle; il en ſeroit de même ſi vous aviez eu 2, 6; ou 7, 3, &c. Soit cet autre intervalle 4, 5; la différence eſt 1, à quoi ajoutant l'unité vous avez 2, c'eſt-à-dire, une ſeconde pour le nom de cet intervalle. La regle eſt générale.

Si l'intervalle direct eſt redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, & vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle: par exemple, vous voyez déjà que —1—³— eſt une tierce redoublée, ajoutez donc 7 à 3, & vous aurez 10, c'eſt-à-dire une dixieme pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle eſt renverſé, prenez le complément du direct, c'eſt le nom de votre intervalle: ainſi, parce que la ſixte eſt le complément de la tierce, & que cet intervalle —1—₃—, eſt une tierce renverſée, je trouve que c'eſt une ſixte: ſi de plus il eſt redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de regles, dans quelque cas que vous ſoyez, vous pouvez nommer ſur le champ & ſans le moindre embarras quelque intervalle qu'on vous préſente.

Voyons donc, ſur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous ſommes parvenus dans l'art de ſolfier par la méthode que je propoſe.

D'abord toutes les notes ſont connues ſans exception; il n'a pas falu bien de la peine pour retenir les noms de ſept

caracteres uniques, qui ſont les ſeuls dont on ait à charger ſa mémoire pour l'expreſſion des ſons; qu'on apprenne à les entonner juſte en montant & en deſcendant, diatoniquement & par intervalles, & nous voilà tout d'un coup débarraſſés des difficultés de la poſition.

A le bien prendre, la connoiſſance des intervalles, par rapport à la nomination, n'eſt pas d'une néceſſité abſolue, pourvu qu'on connoiſſe bien le ton d'où l'on part, & qu'on ſache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* & le *fa* ſans ſavoir qu'on fait une quarte: & ſurement cela ſeroit toujours bien moins néceſſaire par ma méthode que par la commune, où la connoiſſance nette & préciſe des notes ne peut ſuppléer à celle des intervalles; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle ſeroit inconnu, les deux notes qui le compoſent ſeroient toujours évidentes, ſans qu'on pût jamais s'y tromper dans quelque ton & à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages ſe trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois ou quatre obſervations très-ſimples, voilà mon Ecolier en état de nommer hardiment tout intervalle poſſible, ſoit ſur la même partie, ſoit en ſautant de l'une à l'autre, & d'en ſavoir plus à cet égard dans une heure d'application, que des Muſiciens de dix & douze ans de pratique: car on doit remarquer, que les opérations dont je viens de parler ſe font tout d'un coup par l'eſprit & avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indiſpenſables dans la Muſique ordinaire, pour arriver à la connoiſſance des intervalles, & qu'enfin les regles ſeroient toujours préférables à l'habitude, ſoit pour la certitude, ſoit pour la brié-

veté, quand même elles ne feroient que produire le même effet.

Mais ce n'eſt rien d'être parvenus juſqu'ici: il eſt d'autres objets à conſidérer & d'autres difficultés à ſurmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au ſon fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'eſprit de la premiere inſtitution du nom des notes, & à l'uſage général des Muſiciens, & quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avoit le même droit de porter le nom d'*ut* que ce premier ſon, à qui il n'eſt affecté par aucune propriété particuliere, j'ai encore été autoriſé par la pratique univerſelle de cette méthode, qu'on appelle tranſpoſition, dans la Muſique vocale.

Pour effacer tout ſcrupule qu'on pourroit concevoir à cet égard, il faut expliquer ma penſée avec un peu plus d'étendue: le nom d'*ut* doit-il être néceſſairement & toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton, c'eſt la queſtion qu'il s'agit de diſcuter.

A l'entendre énoncer de cette maniere, on pourroit, peut-être, s'imaginer que ce n'eſt ici qu'une queſtion de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être mépriſée: il s'agit moins des noms en eux-mêmes, que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, & ſur leſquelles on n'a pas été trop bien d'accord juſqu'ici.

Demandez à une perſonne qui chante, ce que c'eſt qu'un *ut*, elle vous dira que c'eſt le premier ton de la gamme: demandez la même choſe à un joueur d'inſtrumens, il vous

répondra que c'eſt une telle touche de ſon Violon ou de ſon Clavecin. Ils ont tous deux raiſon; ils s'accordent même en un ſens, & s'accorderoient tout-à-fait, ſi l'un ne ſe repréſentoit pas cette gamme comme mobile, & l'autre cet *ut* comme invariable.

Puiſque l'on eſt convenu d'un certain ſon à-peu-près fixe pour y régler la portée des voix & le diapaſon des inſtrumens, il faut que ce ſon ait néceſſairement un nom, & un nom fixe comme le ſon qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut*: j'y conſens. Réglons enſuite ſur ce nom-là tous ceux des différens ſons de l'échelle générale, afin que nous puiſſions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui & avec les différentes touches des inſtrumens : j'y conſens encore ; & juſques-là le ſymphoniſte a raiſon.

Mais ces ſons auxquels nous venons de donner des noms, & ces touches qui les font entendre, ſont diſpoſés de telle maniere qu'ils ont entr'eux & avec la touche *ut* certains rapports qui conſtituent proprement ce qu'on appelle ton, & ce ton dont *ut* eſt la fondamentale eſt celui que font entendre les touches noires de l'Orgue & du Clavecin quand on les joue dans un certain ordre, ſans qu'il ſoit poſſible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne ſeroit pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blanches du clavier leſquelles n'ont même aucun nom propre, & en prennent de différens, s'appellant tantôt dièſes & tantôt bémols ſuivant les tons dans leſquels elles ſont employées.

Or quand on veut établir une autre fondamentale, il faut

néceſſairement

néceſſairement faire un tel choix des ſons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle préciſément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *ſol*, & tous les autres ſons de la gamme naturelle avoient avec l'*ut*. C'eſt le cas où le Chanteur a droit de dire au Symphoniſte : pourquoi ne vous ſervez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports ? Au reſte, je crois peu néceſſaire de remarquer qu'il faudroit toujours déterminer la fondamentale par ſon nom naturel, & que c'eſt ſeulement après cette détermination qu'elle prendroit le nom d'*ut*.

Il eſt vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'inſtrument & aux mêmes notes de la Muſique, il ſemble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note & cette touche, & que l'une excite plus aiſément l'idée de l'autre qu'on ne feroit en cherchant toujours une égalité de rapports entre les chiffres des notes & le chiffre fondamental d'un côté, & de l'autre, entre le ſon fondamental & les touches de l'inſtrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection ; oſerai-je me flatter à mon tour que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponſes ?

D'abord je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'inſtrument & les notes de la Muſique a bien des exceptions & des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours aſſez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la Muſique, & ces trois clefs ont huit poſitions, ainſi, ſuivant ces différentes poſitions, voilà huit touches différentes pour la même poſition, & huit

positions pour la même touche & pour chaque touche de l'instrument : il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des Symphonistes qui ne les possèdent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs soient d'usage sur plusieurs instrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive sur une seule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, & cependant cela est très-faux : car par des accidens fort communs, causés par les dièses & les bémols, il arrive à tout moment, non-seulement que la note *si* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa* & réciproquement, mais encore qu'une note diésée à la clef & diésée par accident monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *sol*, un *ut* un *re*, &c. & qu'au contraire par un double bémol un *mi* deviendra un *re*, un *si* un *la* & ainsi des autres. Où en est donc la précision de nos idees ? Quoi ! je vois un *sol* & il faut que je touche un *la !* Est-ce là ce rapport si juste, si vanté, auquel on veut sacrifier celui de la modulation ?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelque chose de très-ingénieux dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne sont pas toujours connus par-là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progressions, c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant & des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, & que de-là on l'a transporté là pour en

faire une note sensible, une quatrieme ou une sixieme note; si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, & s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, & cela précisément dans le tems que l'exécution devient la plus embarrassante par la difficulté particuliere de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les Musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, & il n'y a pas un habile homme parmi eux qui après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où il se trouve & dont il connoît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel est, peut-être, ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique: car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa* ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du Musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut* ou du *mi*

au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc, au lieu de leur conſerver des noms qui trompent l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu ne ſoit point contradictoire, & annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur tant en montant qu'en deſcendant, dans l'octave compriſe entre deux *ut* ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur dans l'octave compriſe entre deux *la* ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement, car en montant le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne font rien au ſyſtême que je propoſe.

Je ne diſconviens pas qu'à l'égard des inſtrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'eſprit de la méthode ordinaire : mais comme je ne crois pas la méthode ordinaire extrêmement eſtimable, & que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudroit toujours avant que de me condamner par-là, ſe mettre en état de me convaincre, non pas de la différence, mais du déſavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnois dans la Muſique douze ſons ou cordes originales, l'un deſquels eſt le *C ſol ut* qui ſert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres ſons pour fondamental, c'eſt lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut* ; c'eſt proprement tranſpoſer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce ſon fondamental je me ſers

du mot correſpondant, c'eſt-à-dire, du *ſol*, du *re*, du *la*, &c. & je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *ſol* ou ce *re* qu'on peut appeller la clef, devient *ut*, & ſervant de fondement à un nouveau ton & à une nouvelle gamme, toutes les notes du Clavier lui deviennent relatives, & ce n'eſt alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce ſon fondamental qu'elles peuvent être employées.

C'eſt-là, quoiqu'on en puiſſe dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la compoſition, dans le prélude, & dans le Chant ; & ſi vous prétendez conſerver aux notes leurs noms naturels, il faut néceſſairement que vous les conſidériez tout à la fois ſous une double relation, ſavoir, par rapport au *C ſol ut* & à la gamme naturelle, & par rapport au ſon fondamental particulier, ſur lequel vous êtes contraint d'en régler le progrès & les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièſes & des bémols ſans penſer au ton dans lequel il eſt ; alors Dieu ſait quelle juſteſſe il peut y avoir dans ſon jeu!

Pour former donc un éleve ſuivant ma méthode, je parle de l'inſtrument, car pour le Chant la choſe eſt ſi aiſée qu'il ſeroit ſuperflu de s'y arrêter; il faut d'abord lui apprendre à connoître & à toucher par leur nom naturel, c'eſt-à-dire, ſur la clef d'*ut*, toutes les touches de ſon inſtrument. Ces premiers noms lui doivent ſervir de regle pour trouver enſuite les autres fondamentales, & toutes les modulations poſſibles des tons majeurs auxquels ſeuls il ſuffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens enſuite à la clef *ſol*, & après lui avoir fait toucher

le *sol*, je l'avertis que ce *sol* devenant la fondamentale du ton doit alors s'appeller *ut*, & je lui fais parcourir sur cet *ut* toute la gamme naturelle en haut & en bas suivant l'étendue de son instrument: comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la disposition des doigts à cause du demi-ton transposé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque tems sur ces deux tons, je l'amenerai à la clef *re*, & lui faisant appeller *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer sur cet *ut* une nouvelle gamme, & parcourant ainsi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il se trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur sur les douze cordes du systême chromatique, & de connoître parfaitement le rapport & les affections différentes de toutes les touches de son instrument sur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la Musique aisée entre les mains. La clef lui montre quelle touche doit prendre la dénomination d'*ut*, & comme il a appris à trouver le *mi* & le *sol*, &c. c'est-à-dire, la tierce majeure & la quinte, &c. sur cette fondamentale, un 3 & un 5 sont bientôt pour lui des signes familiers, & si les mouvemens lui étoient connus & que l'instrument n'eût pas ses difficultés particulieres, il seroit dès-lors en état d'exécuter à livre ouvert toute sorte de Musique sur tous les tons & sur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage sur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expression des sons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avoit point enseigné directement. Peut-être vient-il

d'une suite de la progression dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrieme quinte cet *ut* qui avoit servi de fondement à l'opération fait une tierce mineure avec le *la* qui est alors le son fondamental. Peut-être est-ce aussi de-là que naît cette grande correspondance entre le mode majeur *ut* & le mode mineur de sa sixieme note, & réciproquement entre le mode mineur *la* & le mode majeur de sa médiante.

De plus; la progression des sons affectés au mode mineur est précisément la même qui se trouve dans l'octave comprise entre deux *la*, puisque, suivant Monsieur Rameau, il est essentiel au mode mineur d'avoir sa tierce & sa sixte mineures, & qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres sons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce & la sixte se trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, & l'exprimant par le chiffre 6, je laisserai toujours à sa médiante *ut* le privilege d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractéristique; je me conformerai en cela à la nature qui ne nous fait point connoître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, & je conserverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes & dans les chiffres qui les expriment & l'analogie qui se trouve entre les modes majeur & mineur pris sur les deux cordes *ut* & *la*.

Mais cet *ut* qui par la transposition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du systême chromatique,

& pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans l'ordre naturel. On voit par-là que si le Chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; si le Chant est dans le ton de *re* majeur ou de *si* mineur, il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, & ainsi de suite, c'est-à-dire, que la note écrite à la marge, ou la clef désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeller *ut*, & par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur & fondamentale dans tous les deux: sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appellé cet *ut* fondamentale & non pas tonique, parce qu'elle ne l'est que dans les tons majeurs, mais qu'elle sert également de fondement à la relation & au nom des notes & même aux différentes octaves dans l'un & l'autre mode: mais à le bien prendre, la connoissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens & ceux qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de-là que la même clef sous le même nom d'*ut*, désigne cependant, deux tons différens, savoir, le majeur dont elle est tonique & le mineur dont elle est médiante, & dont, par conséquent, la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes & les notes affectées de la même maniere, du moins en descendant, servent également pour l'un & l'autre mode, de sorte que non-seulement on n'a pas besoin de faire une étude particuliere des modes mineurs; mais que même on seroit à la rigueur dispensé de les connoître, les rapports exprimés par

les

les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique, que quand elle est médiante: cependant pour l'évidence du ton & pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique, & quand elle sera médiante on ajoutera au-dessous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la pl. Ex. 7. & 8.)

Il faut parler à présent des changemens de ton : mais comme les altérations accidentelles des sons s'y présentent souvent, & qu'elles ont toujours lieu dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les signes.

Le dièse s'exprime par une petite ligne oblique, qui croise la note en montant de gauche à droite, *sol* dièse, par exemple; s'exprime ainsi, 5 *Fa* dièse ainsi, 4. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant, 7, 3, & ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Pour le bécarre, il n'est devenu nécessaire que par le mauvais choix du dièse & du bémol, parce qu'étant des caracteres séparés des notes qu'ils alterent, s'il s'en trouve plusieurs de suite, sous l'un ou l'autre de ces signes, on ne peut jamais distinguer celles qui doivent être affectées de celles qui ne le doivent pas, sans se servir du bécarre. Mais comme par mon systême, le signe de l'altération, outre la simplicité de sa figure, a encore l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celles auxquelles on ne le

verra point, devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir ſur la fondamentale où l'on eſt. Je retranche donc le bécarre comme inutile, & je le retranche encore comme équivoque, puiſqu'il eſt commun de le trouver employé en deux ſens tout oppoſés : car les uns s'en ſervent pour ôter l'altération cauſée par les ſignes de la clef, & les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes ſignes.

A l'égard des changemens de ton ſoit pour paſſer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourroit ſuffire de changer la clef : mais comme il eſt extrêmement avantageux de ne point rendre la connoiſſance de cette clef néceſſaire à ceux qui chantent, & que, d'ailleurs, il faudroit une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'eſt queſtion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréſenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on ſort, & ce qu'elle eſt dans celui où l'on entre. Pour cela; j'écris d'abord cette premiere note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la repréſente dans le ton précédent, ajoutant au-deſſus d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer : j'écris enſuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence. De ſorte qu'eu égard à la ſuite du Chant, le premier chiffre indique le ton de la note, & le ſecond ſert à en trouver le nom.

Vous voyez (pl. Ex. 9.) non-ſeulement que du ton de *ſol* vous paſſez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton

précédent eſt la même que la note *ut* qui ſe trouve la premiere dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple, (*Voyez* Ex. 10.) la premiere note *ut* du premier changement ſeroit le *mi* bémol du mode précédent, & la premiere note *mi* du ſecond changement ſeroit l'*ut* dièſe du mode précédent, comparaiſon très-commode pour les voix & même pour les inſtrumens, leſquels ont de plus l'avantage du changement de clef. On y peut remarquer auſſi que dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reſte la même; ce qui dépend des regles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reſte dans l'étendue du clavier une difficulté dont il eſt tems de parler. Il ne ſuffit pas de connoître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui eſt propre, ſi cette fondamentale eſt tonique ou médiante, ni enfin de la ſavoir rapporter à la place qui lui convient, dans l'étendue de la gamme naturelle; mais il faut encore ſavoir à quelle octave, & en un mot à quelle touche préciſe du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, & je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant ſeulement qu'on eſt toujours libre de le prolonger de part & d'autre tout auſſi loin qu'on voudra, ſans rendre la note plus diffuſe ni plus incommode.

Suppoſons-donc que je ſois à la clef d'*ut* c'eſt-à-dire au ſon d'*ut* majeur, ou de *la* mineur qui conſtitue le clavier naturel. Le clavier ſe trouve alors diſpoſé de ſorte que depuis le premier *ut* d'en-bas juſqu'au dernier *ut* d'en-haut, je trouve

quatre octaves completes, outre les deux portions qui restent en haut & en bas entre l'*ut* & le *fa*, qui termine le clavier de part & d'autre.

J'appelle A, la premiere octave comprise entre l'*ut* d'en-bas & le suivant vers la droite, c'est-à-dire, tout ce qui est renfermé entre 1 & 7 inclusivement. J'appelle B l'octave qui commence au second *ut*, comptant de même vers la droite; C la troisieme, D la quatrieme, &c. jusqu'à E, où commence une cinquieme octave qu'on pousseroit plus haut si l'on vouloit. A l'égard de la portion d'en-bas qui commence au premier *fa*, & se termine au premier *si*, comme elle est imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; & cette lettre X servira dans toute sorte de tons, à désigner les notes qui resteront au bas du clavier au-dessous de la premiere tonique.

Supposons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'est-à-dire, au ton d'*ut* majeur, ou de *la* mineur; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, & je le rends médiante ou tonique, suivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainsi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'est plus question que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le Chant que j'ai à exprimer, & d'en écrire la lettre au commencement de la ligne sur laquelle je place mes notes. Les deux espaces au-dessus & au-dessous représenteront les étages contigus, & serviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave représentée par la lettre que j'ai mise au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que si le Chant se trouvoit assez

bizarre pour paſſer cette étendue, on ſeroit toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les inſtrumens.

Mais comme les octaves ſe comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, & que ces fondamentales ſont différentes, ſuivant les différens tons où l'on eſt, les octaves ſe prennent auſſi ſur différens degrés, & ſont, tantôt plus hautes ou plus baſſes, ſuivant que leur fondamentale eſt éloignée du *C ſol ut* naturel.

Pour repréſenter clairement cette mécanique, j'ai joint ici (*Voyez* la Planche) une table générale de tous les ſons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du ſyſtême chromatique, priſes ſucceſſivement pour fondamentales.

On y voit d'une maniere ſimple & ſenſible le progrès des différens ſons, par rapport au ton où l'on eſt. On verra auſſi par l'explication ſuivante, comment elle facilite la pratique des inſtrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-ſeulement par rapport aux inſtrumens à touches marquées, comme le Baſſon, le Hautbois, la Flûte, la Baſſe-de-Viole, & le Clavecin, mais encore à l'égard du Violon, du Violoncelle & de toute autre eſpece ſans exception.

Cette table repréſente toute l'étendue du clavier, combiné ſur les douze cordes : le clavier naturel, où l'*ut* conſerve ſon propre nom, ſe trouve ici au ſixieme rang marqué par une étoile à chaque extrémité, & c'eſt à ce rang que tous les autres doivent ſe rapporter, comme au terme commun de comparaiſon. On voit qu'il s'etend depuis le *fa* d'en-bas juſqu'à celui d'en-haut, à la diſtance de cinq octaves, qui ſont ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 jusqu'au premier 7 qui le suit vers la droite, s'appelle A ; que l'intervalle compris depuis le second 1 jusqu'à l'autre 7, s'appelle l'octave B ; l'autre, l'octave C, &c. jusqu'au cinquieme 1, où commence l'octave E, que je n'ai portée ici que jusqu'au *fa.* A l'égard des quatre notes qui sont à la gauche du premier *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainsi une lettre hors de rang, pour exprimer que cette octave n'est pas complete, parce qu'il faudroit, pour parvenir jusqu'à l'*ut*, descendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais si je suis dans un autre ton, comme, par exemple, à la clef de *re*, alors ce *re* change de nom & devient *ut*, c'est pourquoi l'octave A, comprise depuis la premiere tonique jusqu'à sa septieme note, est d'un degré plus élevée que l'octave correspondante du ton précédent, ce qu'il est aisé de voir par la table, puisque cet *ut* du troisieme rang, c'est-à-dire de la clef de *re*, correspond au *re* de la clef naturelle d'*ut*, sur lequel il tombe perpendiculairement, & par la même raison, l'octave X y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les octaves en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus basse note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* jusqu'à la clef de *mi*, & descendent depuis la même clef d'*ut* jusqu'à celle de *fa* ; car ce *fa* qui est la plus basse note du clavier, devient alors fondamentale, & commence, par conséquent, la premiere octave A.

Tout ce qui est donc compris entre les deux premieres

lignes obliques vers la gauche, eſt toujours de l'octave A, mais à différens degrés, ſuivant le ton où l'on eſt. La même touche, par exemple, ſera *ut* dans le ton majeur de *mi*, *re* dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*, *ſa* dans celui de *ſi*, *ſol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *ſol*, *ſi* dans celui de *ſa*. C'eſt toujours la même touche, parce que c'eſt la même colonne, & c'eſt la même octave, parce que cette colonne eſt renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave & la touche ſans équivoque. (*Voyez* la Pl. Exemple 11.)

Cet exemple eſt à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrieme rang, répondant à la même clef, l'octave B, marquée ſur la ligne, montre que l'intervalle ſupérieur dans lequel commence le chant, répond à l'octave ſupérieure C : ainſi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, eſt juſtement celle qui répond à la premiere de cet exemple. Ceci ſuffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre ſur le commencement de la ligne, la lettre correſpondante à l'octave, dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, & que les eſpaces qui ſont au-deſſus & au-deſſous, feront pour les octaves ſupérieure & inférieure.

Les lignes horizontales ſervent à ſéparer, de demi-ton en demi-ton, les différentes fondamentales, dont les noms ſont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que toutes les notes traverſées de la même ligne, ne ſont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, ſi elle en a un, ſe trouve au ſixieme rang, & les autres noms dans les autres rangs de la

même colonne ſuivant les différens tons où l'on eſt. Ces lignes perpendiculaires ſont de deux ſortes ; les unes noires, qui ſervent à montrer que les chiffres qu'elles joignent repréſentent une touche naturelle, & les autres ponctuées, qui ſont pour les touches blanches ou altérées, de façon qu'en quelque ton que l'on ſoit, on peut connoître ſur le champ, par le moyen de cette table, quelles ſont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement, ſervent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, & à marquer le ton comme je l'ai déjà dit ; il y en a cinq qui peuvent être doubles, parce que le bémol de la ſupérieure marqué *b*, & le dièſe de l'inférieure marqué *d*, produiſent le même effet. (*) Il ne ſera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choiſies, & qui, abſtraction faite de toute autre raiſon, ſont du moins préférables, parce qu'elles ſont les plus uſitées.

Il eſt encore aiſé, par le moyen de cette table, de marquer préciſément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'inſtrumentale, & la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves ſuivant le ton où l'on ſera.

Je ſuis convaincu qu'en ſuivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'eſt point de Chant qu'on ne ſoit en état de ſolfier en très-peu de tems, & de trouver de même ſur quelque inſtrument que ce ſoit, avec toute la faci-

(*) Ce n'eſt qu'en vertu du tempérament que la même touche peut ſervir de dièſe à l'une & de bémol à l'autre, puiſque d'ailleurs, perſonne n'ignore que la ſomme de deux demi-tons mineurs ne ſauroient faire un ton.

lité

lité possible. Rappellons un peu en détail ce que j'ai dit sur cet article.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des Airs à cet Ecolier ; au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièses, tantôt des bémols, sans qu'il puisse concevoir pourquoi il le fait, que le premier soin du Maître soit de lui faire connoître à fond tous les sons de son instrument, par rapport aux différens tons sur lesquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de son instrument, il faut lui présenter un autre point de vue, & le rappeller à un principe général. Il connoit déjà tous les sons de l'octave suivant l'échelle naturelle, il est question, à présent, de lui en faire faire l'analyse. Supposons-le devant un Clavecin. Le clavier est divisé en soixante & une touches: on lui explique que ces touches prises successivement, & sans distinction de blanches ni de noires, expriment des sons qui, de gauche à droite, vont en s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle, disposées à son égard de la maniere suivante.

La deuxieme note, *re*, à un ton d'intervalle vers la droite, c'est-à-dire, qu'il faut laisser une touche intermédiaire entre l'*ut* & le *re*, pour la division des deux demi-tons.

La troisieme, *mi*, à un autre ton du *re* & à deux tons de l'*ut*, de sorte qu'entre le *re* & le *mi*, il faut encore une touche intermédiaire.

La quatrieme, *fa*, à un demi-ton du *mi* & à deux tons

& demi de l'*ut* : par conféquent, le *fa* eft la touche qui fuit le *mi* immédiatement, fans en laiffer aucune entre-deux.

La cinquieme, *fol*, à un ton du *fa*, & à trois tons & demi de l'*ut* ; il faut laiffer une touche intermédiaire.

La fixieme, *la*, à un ton du *fol*, & à quatre tons & demi de l'*ut* ; autre touche intermédiaire.

La feptieme, *fi*, à un ton du *la*, & à cinq tons & demi de l'*ut* ; autre touche intermédiaire.

La huitieme, *ut* d'en-haut, à demi-ton du *fi*, & à fix tons du premier *ut* dont elle eft l'octave, par conféquent le *fi* eft contigu à l'*ut* qui le fuit, fans touche intermédiaire.

En continuant ainfi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la replique des mêmes intervalles, & l'Ecolier fe les rendra aifément familiers, de même que les chiffres qui les expriment & qui marquent leur diftance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* & le *fa*, & entre le *fi* & l'*ut* d'en-haut, où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur pofition fixe dans l'échelle.

On obfervera auffi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires font juftement celles qu'il faut prendre, & que toutes les blanches font les intermédiaires qu'il faut laiffer. On ne cherchera point à lui faire trouver du myftere dans cette diftribution, & l'on lui dira feulement que comme le clavier feroit trop étendu ou les touches trop petites, fi elles étoient toutes uniformes, & que d'ailleurs la clef d'*ut* eft la plus ufitée dans la Mufique, on a, pour plus de commodité, rejetté hors des

intervalles les touches blanches, qui n'y ſont que de peu d'uſage. On ſe gardera bien auſſi d'affecter un air ſavant en lui parlant des tons & des demi-tons majeurs & mineurs, des comma, du tempérament; tout cela eſt abſolument inutile à la pratique, du moins pour ce tems-là; en un mot, pour peu qu'un Maître ait d'eſprit & qu'il poſſède ſon Art, il a tant d'occaſions de briller en inſtruiſant, qu'il eſt inexcuſable quand ſa vanité eſt à pure perte pour le Diſciple.

Quand on trouvera que l'Ecolier poſſede aſſez bien ſon clavier naturel, on commencera alors à le lui faire tranſpoſer ſur d'autres clefs, en choiſiſſant d'abord celles où les ſons naturels ſont les moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *ſol*.

Ce mot *ſol*, direz-vous à l'Ecolier, écrit ainſi à la marge, ſignifie qu'il faut tranſporter au *ſol* & à ſon octave le nom & toutes les propriétés de l'*ut* & de la gamme naturelle. Enſuite, après l'avoir exhorté à ſe rappeller la diſpoſition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *ſol* conſidéré comme fondamentale, c'eſt-à-dire; comme un *ut;* d'abord, il ſera queſtion de trouver le *re;* ſi l'Ecolier eſt bien conduit, il le trouvera de lui-même, & touchera le *la* naturel, qui eſt précisément par rapport au *ſol* dans la même ſituation que le *re* par rapport à l'*ut;* pour trouver le *mi*, il touchera le *ſi;* pour trouver le *fa* il touchera l'*ut*, & vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernieres touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* & le *fa* dans l'échelle naturelle. En pourſuivant de même, il touchera le

re pour le *ſol*, & le *mi* pour le *la*. Juſqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *ſol* l'échelle de l'octave *ut*; de ſorte que ſi vous pourſuivez, & que vous demandiez le *ſi* ſans rien ajouter, il eſt preſque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel : alors vous l'arrêterez-là, & vous lui demanderez s'il ne ſe ſouvient pas qu'entre le *la* & le *ſi* naturel il a trouvé un intervalle d'un ton & une touche intermédiaire : vous lui montrerez en même tems cet intervalle à la clef d'*ut*, & revenant à celle de *ſol*, vous lui placerez le doigt ſur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où eſt le *ſi*; alors il ſe corrigera ſurement & touchera le *fa* dièſe ; peut-être touchera-t-il le *ſol*: mais au lieu de vous impatienter, il faut ſaiſir cette occaſion de lui expliquer ſi bien la regle des tons & demi-tons, par rapport à l'octave *ut*, & ſans diſtinction de touches noires & blanches, qu'il ne ſoit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, & de bas en haut, en lui faiſant nommer les touches conformément à ce nouveau ton, vous lui ferez auſſi obſerver que la touche blanche qu'on y emploie, y devient néceſſaire pour conſtituer le demi-ton, qui doit être entre le *ſi* & l'*ut* d'en-haut, & qui ſeroit ſans cela entre le *la* & le *ſi*, ce qui eſt contre l'ordre de la gamme. Vous aurez ſoin, ſur-tout, de lui faire concevoir qu'à cette clef-là, le *ſol* naturel eſt réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *ſi* un *mi*, &c. De ſorte que ces noms & la poſition de leurs touches relatives lui deviennent auſſi familieres qu'à la clef d'*ut*, & que tant qu'il eſt à la clef de *ſol*, il n'enviſage le clavier que par cette ſeconde expoſition.

Quand on le trouvera suffisamment exercé, on le mettra à la clef de *re*, avec les mêmes précautions, & on l'amenera aisément à y trouver de lui-même le *mi* & le *si* sur deux touches blanches : cette troisieme clef achevera de l'éclaircir sur la situation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce soit, & vraisemblablement il n'aura plus besoin d'explication pour trouver l'ordre des tons sur toutes les autres fondamentales.

Il ne sera donc plus question que de l'habitude, & il dépendra beaucoup du Maitre de contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'Ecolier la pratique de tous les intervalles, par des remarques sur la position des doigts, qui lui en rendent bientôt la mécanique familiere.

Après cela; de courtes explications sur le mode mineur, sur les altérations qui lui sont propres, & sur celles qui naissent de la modulation dans le cours d'une même piece, un Ecolier bien conduit par cette méthode, doit savoir à fond son clavier sur tous les tons dans moins de trois mois; donnons-lui en six, au bout desquels nous partirons de-là pour le mettre à l'exécution, & je soutiens que s'il a d'ailleurs quelque connoissance des mouvemens, il jouera dès-lors à livre ouvert les airs notés par mes caracteres, ceux, du moins, qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette six autres mois à se perfectionner la main & l'oreille, soit pour l'harmonie, soit pour la mesure; & voilà dans l'espace d'un an un Musicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connoissant les modes & tous les tons, toutes les cordes qui leur sont propres, toute la suite

de la modulation, & transposant toute piece de Musique dans toutes sortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'est ce qui me paroît découler évidemment de la pratique de mon systême, & que je suis prêt de confirmer, non-seulement par des preuves de raisonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du Clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légeres différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton : comme je n'écris ici que pour les Maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire, pour mettre dans son jour une objection qu'on pourroit m'opposer, & pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la Musique ont tous certain caractere qui leur est propre & qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique; le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; & tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment, dont les habiles Maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciteroit-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur? Pourquoi le même passage du *re* au *fa* produit-il des effets différens, quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même. Pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avoit

en *G re sol?* Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale; puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, prise séparément, n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre : ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés : c'est par les rapports qu'ils ont entre eux, & c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans, qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, si le rapport d'un *ut* à un *sol*, ou d'un *re* à un *la* est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets ?

Peut-être trouveroit-on des Musiciens embarrassés d'en expliquer la raison; & elle seroit, en effet, très-inexplicable, si l'on admettoit à la rigueur cette identité de rapport dans les sons exprimés par les mêmes noms & représentés par les intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entre eux de légeres différences, suivant les cordes sur lesquelles ils sont pris, & ce sont ces différences, si petites en apparence, qui causent dans la Musique cette variété d'expressions sensible à toute oreille délicate, & sensible à tel point, qu'il est peu de Musicien, qui en écoutant un concert, ne connoisse en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C sol ut* mineur, & le *D la re*. Voilà deux modes mineurs desquels tous les sons sont exprimés par les mêmes intervalles & par les mêmes noms, chacun relativement à sa tonique : cependant l'affection n'est point la même, & il est incontestable que le *C sol ut* est plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raison, il faut

entrer dans une recherche assez longue dont voici à-peu-près le résultat. L'intervalle qui se trouve entre la tonique *re* & sa seconde note, est un peu plus petit que celui qui se trouve entre la tonique du *C sol ut* & sa seconde note; au contraire, le demi-ton qui se trouve entre la seconde note & la médiante du *D la re*, est un peu plus grand que celui qui est entre la seconde note & la médiante du *C sol ut*; de sorte que la tierce mineure restant à-peu-près égale de part & d'autre, elle est partagée dans le *C sol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re*, ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton est plus grand.

On trouve aussi, par l'accord ordinaire du Clavecin, le demi-ton compris entre le *sol* naturel & le *la* bémol, un peu plus petit que celui qui est entre le *la* & le *si* bémol. Or plus les deux sons qui forment un demi-ton se rapprochent, & plus le passage est tendre & touchant, c'est l'expérience qui nous l'apprend, & c'est, je crois, la véritable raison pour laquelle le mode mineur du *C sol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re;* que si, cependant, la diminution vient jusqu'à causer de l'altération à l'harmonie, & jetter de la dureté dans le Chant, alors le sentiment se change en tristesse, & c'est l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur.

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à-peu-près à trouver par ces différences légeres qui subsistent dans les rapports des sons & des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la Musique. Mais si l'on vouloit aussi trouver la

cause

cause de ces différences, il faudroit entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, & qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de Monsieur Rameau. Je me contenterai de dire ici en général que, comme il a fallu pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu, ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'ils devroient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point, à la rigueur, le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite, à la vérité, mais enfin elle existe, & pour la faire évanouir il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé que le même son pour ces deux usages : mais de-là vient aussi que le ton du *re* au *mi* n'est pas de la même espece que celui de l'*ut* au *re*, & ainsi des autres.

On pourroit donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux signes, & que, par-là même, je détruis cette variété d'expression si avantageuse dans la Musique. J'ai bien des choses à répondre à tout cela.

En premier lieu; le tempérament est un vrai défaut; c'est une altération que l'art a causée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, & la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple, le *re* & le *sol* dièses, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille. Ce ne seroit donc pas une faute que d'éviter ce défaut, & sur-tout dans les caracteres de la Musique, qui, ne participant

pas au vice de l'inſtrument, devroient, du moins par leur ſignification, conſerver toute la pureté de l'harmonie.

De plus; les altérations cauſées par les différens tons, ne ſont point pratiquées par les voix; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 45, autrement que l'on entonneroit celui-ci 56, quoique cet intervalle ne ſoit pas tout-à-fait le même, & l'on module en chantant avec la même juſteſſe dans tous les tons, malgré les altérations particulieres que l'imperfection des inſtrumens introduit dans ces différens tons, & à laquelle la voix ne ſe conforme jamais, à moins qu'elle n'y ſoit contrainte par l'uniſſon des inſtrumens.

La nature nous apprend à moduler ſur tous les tons, préciſément dans toute la juſteſſe des intervalles; les voix conduites par elle le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle preſcrit pour nous aſſujettir à une pratique défectueuſe, & faut-il ſacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des inſtrumens, l'expreſſion naturelle du plus parfait de tous. C'eſt ici qu'on doit ſe rappeller tout ce que j'ai dit ci-devant ſur la génération des ſons, & c'eſt par-là qu'on ſe convaincra que l'uſage de mes ſignes n'eſt qu'une expreſſion très-fidelle & très-exacte des opérations de la nature.

En ſecond lieu; dans les plus conſidérables inſtrumens, comme l'Orgue, le Clavecin & la Viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, & elles ſont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y penſent point. Il en eſt de même des Flûtes, des Hautbois, Baſſons & autres inſtrumens à trous, les diſpoſitions des doigts ſont fixées pour

chaque son, & le feront de même par mes caracteres, sans que les Ecoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connoître l'expression.

D'ailleurs, on ne sauroit me faire là-dessus aucune difficulté qui n'attaque en même tems la Musique ordinaire, dans laquelle, bien loin que les petites différences des intervalles de même espece soient indiquées par quelque marque, les différences spécifiques ne le sont même pas, puisque les tierces ou les sixtes, majeures & mineures, sont exprimées par les mêmes intervalles & les mêmes positions; au lieu que dans mon systême les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination, font du moins connoître s'ils sont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'est au Maître & à l'oreille à conduire l'Ecolier dans la pratique des différens tons & des altérations qui leur sont propres: la Musique ordinaire ne donne point de regles pour cette pratique que je ne puisse appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage, & les doigts de l'Ecolier seront bien plus heureusement conduits en lui faisant pratiquer sur son Violon les intervalles, avec les altérations qui leur sont propres dans chaque ton, en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièses & de bémols qui, faisant de plus petits intervalles entr'eux, & ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'Ecolier par des différences qui lui sont long-tems insensibles.

Si la perfection d'un systême de Musique consistoit à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de sons, il seroit

aisé en adoptant celui de M. Sauveur, de diviser toute l'étendue d'une seule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux, dont les sons seroient représentés par des notes différemment figurées; mais de quoi serviroient tous ces caracteres, puisque la diversité des sons qu'ils exprimeroient ne seroit non plus à la portée de nos oreilles, qu'à celle des organes de notre voix? Il n'est donc pas moins inutile qu'on apprenne à distinguer l'*ut* double dièse, du *re* naturel, dès que nous sommes contraints de le pratiquer sur ce même *re*, & qu'on ne se trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux sons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les sons d'un mode doivent toujours être considérés, par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là, qu'ainsi les intervalles correspondans devroient être parfaitement égaux dans tous les tons de même espece; aussi les considere-t-on comme tels dans la composition, & s'ils ne le sont pas à la rigueur dans la pratique, les Facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article: si de l'aveu de la plus savante Académie de l'Europe mon systême a des avantages marqués par-dessus la methode ordinaire pour la Musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale, du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expérience à confirmer leur solidité. Les Musiciens ne manqueront pas de se récrier, & de dire qu'ils

exécutent avec la plus grande facilité, par la méthode ordinaire, & qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord ; je les admire en ce point, & il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui : mais enfin quand on leur fera voir qu'avec moins de tems & de peine on peut parvenir plus surement à cette même perfection, peut-être seront-ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils operent, ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires & des croches, qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensoient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon systême que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la Musique, non pas, à la vérité, d'une maniere absolue, mais relativement à un son fondamental déterminé ; ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présent le ton de la piece & la suite de la modulation. Il me reste maintenant à donner une autre méthode encore plus facile, pour pouvoir noter tous ces mêmes sons, de la même maniere, sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire, du point ; & voici comment je le

mets en uſage. Si je ſors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave ſupérieure, & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-deſſus de cette note par laquelle je ſors de mon octave, & ce point une fois placé, c'eſt un avis que non-ſeulement la note ſur laquelle il eſt, mais encore toutes celles qui la ſuivront, ſans aucun ſigne qui le détruiſe, devront être priſes dans l'étendue de cette octave ſupérieure où je ſuis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 $\dot{1}$ 3 5

Le point que vous voyez ſur le ſecond *ut* marque que vous entrez-là dans l'octave au-deſſus de celle où vous avez commencé, & que par conſéquent le 3 & le 5 qui ſuivent ſont auſſi de cette même octave ſupérieure & ne ſont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire; ſi je veux ſortir de l'octave où je me trouve pour paſſer à celle qui eſt au-deſſous, alors je mets le point ſous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 $\underset{\cdot}{5}$ 3 1

Ainſi ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici ſous le ſecond 5, vous êtes averti que vous ſortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot: quand le point eſt ſur la note vous paſſez

dans l'octave ſupérieure, s'il eſt au-deſſous vous paſſez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou deſcendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou ſucceſſivement, la regle eſt toujours générale & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-deſſous ou au-deſſus que vous avez d'octaves à deſcendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous deſcendiez d'une octave : mais à chaque point vous entrez dans une octave différente, dans un autre étage ſoit en montant, ſoit en deſcendant, par rapport au ſon fondamental *ut*, lequel ainſi ſe trouve bien de la même octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant : le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes & aux intervalles de la précédente ; tout ce qui eſt dans la même poſition appartient au même point, & vous n'avez beſoin d'un autre point que lorſque vous paſſez dans une autre poſition, c'eſt-à-dire, dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers de ce mot d'octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement l'étendue que je déſigne par ce mot n'eſt remplie que d'un étage de ſept notes, l'*ut* d'en-haut n'y étant pas compris.

Voici une ſuite de notes qu'il ſera aiſé de ſolfier par les regles que je viens d'établir.

Sol d 1 $\underset{\cdot}{7}$ $\dot{1}$ 2 3 1 5 4 5 6 7 5 $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 4 3 2 4 $\dot{2}$ 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 3 4 5 $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{1}$.

Et voici (V. Pl. Ex. 12.) le même exemple noté ſuivant la premiere methode.

Dans une longue ſuite de Chant, quoique les points vous conduiſent toujours très-juſte, ils ne vous font pourtant connoître l'octave où vous vous trouvez, que relativement à ce qui a précédé; c'eſt pourquoi, afin de ſavoir précisément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudroit aller en remontant jusqu'à la lettre qui eſt au commencement de l'air, opération exacte, à la vérité, mais d'ailleurs un peu trop longue. Pour m'en diſpenſer, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où ſe trouve, non pas la premiere note de cette ligne, mais la derniere de la ligne précédente, & cela afin que la regle des points n'ait pas d'exception.

E X E M P L E.

Fa d $1\ \underset{\cdot}{7}\ \dot{1}\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ 5\ \dot{1}\ \underset{\cdot}{5}\ \dot{2}\ \underset{\cdot}{5}\ \dot{3}\ 1\ 4\ 3\ 2\ 1\ \underset{\cdot}{7}\ 6\ \dot{5}\ 5\ 5\ 4\ 6\ 4$

e $4\ 2\ \underset{\cdot}{7}\ 5\ 6\ 4\ 5\ 1.$

L'*e* que j'ai mis au commencement de la ſeconde ligne marque que le *fa* qui finit la premiere eſt de la cinquieme octave, de laquelle je ſors pour rentrer dans la quatrieme *d* par le point que vous voyez au-deſſous du *ſi* de cette ſeconde ligne.

Rien n'eſt plus aiſé que de trouver cette lettre correſpondante à la derniere note d'une ligne, & en voici la méthode.

Comptez tous les points qui ſont au-deſſus des notes de cette ligne: comptez auſſi ceux qui ſont au-deſſous, s'ils ſont égaux en nombre avec les premiers, c'eſt une preuve que la derniere note de la ligne eſt dans la même octave que la premiere, & c'eſt le cas du premier exemple de la page précédente,

cédente, où après avoir trouvé trois points dessus & autant dessous, vous concluez qu'ils se détruisent les uns les autres, & que par conséquent la derniere note *fa* de la ligne est de la même octave *d* que la premiere note *ut* de la même ligne, ce qui est toujours vrai de quelque maniere que les points soient rangés, pourvu qu'il y en ait autant dessus que dessous.

S'ils ne sont pas égaux en nombre, prenez leur différence: comptez depuis la lettre qui est au commencement de la ligne & reculez d'autant de lettres vers l'*a*, si l'excès est au-dessous; ou s'il est au-dessus, avancez au contraire d'autant de lettres dans l'Alphabet, que cette différence contient d'unités, & vous aurez exactement la lettre correspondante à la derniere note.

EXEMPLE.

Ut c 6 3 6 7 $\dot{1}$ 2 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{1}$ 2 3 4 3 2 1 3 6 5 6 7 3 $\dot{1}$

e $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{7}$ $\dot{1}$ 6 $\underset{\cdot}{7}$ 5 6 $\dot{1}$ 4 3 2 1 5 6 2 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 3 3 4 4 5 5 6 7 $\dot{1}$

d 2 $\underset{\cdot}{7}$ 5 6.

Dans la premiere ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-dessous & quatre au-dessus, par conséquent deux d'excès, pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, suivant l'ordre de l'Alphabet, & vous aurez la lettre *e* correspondante à la derniere note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-dessous, c'est-à-dire qu'il faut depuis la lettre *e*, qui est au commencement de la ligne, reculer d'une lettre

vers l'*a*, & vous aurez *d* pour la lettre correſpondante à la derniere note de la ſeconde ligne.

Il faut de même obſerver de mettre la lettre de l'octave après chaque premiere & derniere note des repriſes & des rondeaux, afin qu'en partant de-là on ſache toujours ſurement ſi l'on doit monter ou deſcendre, pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple ſuivant dans lequel cette marque 𝄋 eſt un ſigne de repriſe.

Mi c 3 4 5 $\underset{\cdot}{7}$ $\dot{1}$ 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 $\dot{2}$ $\underset{\cdot}{5}$ b 𝄋 $\dot{5}$ c 5 $\underset{\cdot}{5}$

b 7̸ 6 $\dot{4}$ 4 $\underset{\cdot}{6}$ $\dot{2}$ $\underset{\cdot}{7}$ 5 $\dot{1}$ 2 $\underset{\cdot}{5}$ 7 $\dot{1}$ c.

La lettre *b* que vous voyez après la derniere note de la premiere partie, vous apprend qu'il faut monter d'une ſixte pour revenir au *mi* du commencement, puiſqu'il eſt de l'octave ſupérieure *c*, & la lettre *c* que vous voyez également après la premiere & la derniere note de la ſeconde partie, vous apprend qu'elles ſont toutes deux de la même octave, & qu'il faut par conſéquent monter d'une quinte, pour revenir de la finale à la repriſe.

Ces obſervations ſont fort ſimples & fort aiſées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a quelques avantages de moins que celle de la poſition d'étage en étage que j'ai enſeignée la premiere, & qui n'a jamais beſoin de toutes ces différences de lettres : l'une & l'autre ont pourtant leur commodité, & comme elles s'apprennent par les mêmes regles & qu'on peut les ſavoir toutes deux enſemble, avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une ſéparément, on les pratiquera chacune dans les occaſions où elle

paroîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites, pour noter des petits airs, des morceaux détachés, & ceux qu'on veut envoyer en Province, & en général pour la Musique vocale. D'un autre côté la méthode de position servira pour les partitions & les grandes pieces de Musique, pour la Musique instrumentale, & sur-tout pour commencer les Ecoliers, parce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre maniere, & qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre se conçoit du premier instant. Les compositeurs s'en serviront aussi par préférence à cause de la distinction oculaire des différentes octaves. Ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages, que j'ose dire tels pour l'évidence de l'harmonie, que, quand ma méthode n'auroit nul cours dans la pratique, il n'est point de Compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier & pour l'instruction de ses éleves.

Voilà ce que j'avois à dire sur la premiere partie de mon systême qui regarde l'expression des sons; passons à la seconde qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près aussi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique qui n'admet qu'un certain nombre de sons, dont les rapports sont fixés, & à-peu-près les mêmes dans tous les tons, au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier presque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la Musique a d'abord été relatif à celle du langage,

c'eſt-à-dire, qu'on faiſoit paſſer plus vîte les ſons par leſquels on exprimoit les ſyllabes breves, & durer un peu plus long-tems ceux qu'on adaptoit aux longues. On pouſſa bientôt les choſes plus loin, & l'on établit à l'imitation de la Poéſie une certaine régularité dans la durée des ſons, par laquelle on les aſſujettiſſoit à des retours uniformes qu'on s'aviſa de meſurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied, & d'où, à cauſe de cela, ils prirent le nom de meſures. L'analogie eſt viſible à cet égard entre la Muſique & la Poéſie. Les vers ſont relatifs aux meſures, les pieds aux tems, & les ſyllabes aux notes. Ce n'eſt pas aſſurément donner dans des abſurdités, que de trouver des rapports auſſi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les ſignes de l'autre, & à cauſe de ce qu'elles ont de ſemblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'examiner en Phyſicien d'où naît cette égalité merveilleuſe que nous éprouvons dans nos mouvemens, quand nous battons la meſure; pas un tems qui paſſe l'autre; pas la moindre différence dans leur durée ſucceſſive, ſans que nous ayons d'autre regle que notre oreille pour la déterminer: il y a lieu de conjecturer qu'un effet auſſi ſingulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les conſonnances. Quoi qu'il en ſoit, il eſt clair que nous avons un ſentiment ſûr pour juger du rapport des mouvemens, tout comme de celui des ſons, & des organes toujours prêts à exprimer les uns & les autres, ſelon les mêmes rapports, & il me ſuffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait ſans en rechercher la cauſe.

Les Muſiciens font de grandes diſtinctions dans ces mouvemens, non-ſeulement quant aux divers degrés de vîteſſe qu'ils peuvent avoir, mais auſſi quant au genre même de la meſure, & tout cela n'eſt qu'une ſuite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des ſons: car pour trouver le rapport des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaiſon, & il leur a plû de choiſir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde; ils ont enſuite imaginé des notes de pluſieurs autres figures, dont la valeur eſt fixée, par rapport à cette ronde, en proportion ſous-double. Cette diviſion ſeroit aſſez ſupportable, quoi qu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'univerſalité néceſſaire, ſi le terme de comparaiſon, c'eſt-à-dire, ſi la durée de la ronde étoit quelque choſe d'un peu moins vague: mais la ronde va tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, ſuivant le mouvement de la meſure où l'on l'emploie, & l'on ne doit pas ſe flatter de donner quelque choſe de plus précis en diſant qu'une ronde eſt toujours l'expreſſion de la durée d'une meſure à quatre, puiſqu'outre que la durée même de cette meſure n'a rien de déterminé, on voit communément en Italie, des meſures à quatre & à deux contenir deux & quelquefois quatre rondes.

C'eſt pourtant ce qu'on ſuppoſe dans les chiffres des meſures doubles; le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une meſure à quatre tems, & le chiffre ſupérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une meſure de l'air que l'on va noter: mais pourquoi ce rapport de tant de différentes me-

ſures à celle de quatre tems qui leur eſt ſi peu ſemblable, ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée eſt ſi peu déterminée?

On diroit que les inventeurs de la Muſique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il falloit: d'un côté, ils ont négligé la diſtinction du ſon fondamental, indiqué par la nature, & ſi néceſſaire pour ſervir de terme commun au rapport de tous les autres; & de l'autre, ils ont voulu établir une durée abſolue & fondamentale, ſans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner ſi l'erreur du principe a tant cauſé de défauts dans les conſéquences; défauts eſſentiels à la pratique & tous propres à retarder long-tems les progrès des Ecoliers.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes, dont voici les ſignes. 2, 3, C,

$\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{3}{2}$.

Or ſi ces ſignes ſont inſtitués pour déterminer autant de mouvemens différens en eſpece, il y en a beaucoup trop. & s'ils le ſont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de viteſſe de ces mouvemens, il n'y en a pas aſſez. D'ailleurs, pourquoi ſe tourmenter ſi fort pour établir des ſignes qui ne ſervent à rien, puiſqu'indépendamment du genre de la meſure, on eſt preſque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'eſpece & le degré du mouvement.

Cependant, on ne ſauroit conteſter que la diverſité de ces meſures ne brouille les commençans, pendant un tems infini,

& que tout cela ne naiſſe de la fantaiſie qu'on a de les vouloir rapporter à la meſure à quatre tems, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens & aux notes des rapports entiérement étrangers à la meſure où l'on les emploie, c'eſt proprement leur donner des valeurs abſolues, en conſervant l'embarras des relations ; auſſi voit-on ſuivré de-là des équivoques terribles qui ſont autant de piéges à la préciſion de la Muſique & au goût du Muſicien. En effet, n'eſt-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, &c. non par la qualité de la meſure où elles ſe rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en oppoſition avec le ſens propre. De-là vient, par exemple, qu'une blanche dans une certaine meſure, paſſera beaucoup plus vite qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche, & de-là vient encore que les Muſiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donnent ſouvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant ſcrupuleuſement à cette fauſſe relation, tandis qu'il faudra quelquefois paſſer une meſure à trois tems ſimples plus vîte qu'une autre à trois huit, ce qui dépend du caprice des Compoſiteurs, & dont les Opéra préſentent des exemples à chaque inſtant.

Il y auroit ſur ce point bien d'autres remarques à faire auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la diviſion ſous-double des notes, telle qu'elle eſt établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou

bien l'on n'a pu les embraſſer tous dans une regle générale ; ainſi, quand il eſt queſtion de faire la diviſion d'une note ou d'un tems en trois parties égales, dans une meſure à deux, à trois, ou à quatre, il faut néceſſairement que le Muſicien le devine, ou bien qu'on l'en avertiſſe par un ſigne étranger qui fait exception à la regle.

C'eſt en examinant les progrès de la Muſique que nous pourrons trouver le remede à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet Art étoit encore extrêmement groſſier. Les rondes & les blanches étoient preſque les ſeules notes qui y fuſſent employées, & l'on ne regardoit une croche qu'avec frayeur. Une Muſique auſſi ſimple n'amenoit pas de grandes difficultés dans la pratique, & cela faiſoit qu'on ne prenoit pas non plus grand ſoin pour lui donner de la préciſion dans les ſignes; on négligeoit la ſéparation des meſures, & l'on ſe contentoit de les exprimer par la figure des notes. A meſure que l'Art ſe perfectionna & que les difficultés augmenterent, on s'apperçut de l'embarras qu'il y avoit, dans une grande diverſité de notes, de faire la diſtinction des meſures, & l'on commença à les ſéparer par des lignes perpendiculaires; on ſe mit enſuite à lier les croches pour faciliter les tems, & l'on s'en trouva ſi bien, que, depuis lors, les caracteres de la Muſique ſont toujours reſtés à-peu-près dans le même état.

Une partie des inconvéniens ſubſiſte pourtant encore, la diſtinction des tems n'eſt pas toujours trop bien obſervée dans la Muſique inſtrumentale, & n'a point lieu du tout dans le vocal: il arrive de-là qu'au milieu d'une grande me-

ſure,

ſure, l'Ecolier ne ſait où il en eſt, ſur-tout lorſqu'il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il faſſe lui-même la diſtribution.

Une réflexion toute ſimple ſur l'uſage des lignes perpendiculaires pour la ſéparation des meſures, nous fournira un moyen aſſuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui ſont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens de parler, font juſtement la valeur d'une meſure: qu'elles ſoient en grande ou petite quantité, cela n'intéreſſe en rien la durée de cette meſure qui eſt toujours la même; ſeulement ſe diviſe-t-elle en parties égales ou inégales, ſelon la valeur & le nombre des notes qu'elle renferme: mais enfin ſans connoître préciſément le nombre de ces notes ni la valeur de chacune d'elles, on ſait certainement qu'elles forment toutes enſemble une durée égale à celle de la meſure où elles ſe trouvent.

Séparons les tems par des virgules comme nous ſéparons les meſures par des lignes, & raiſonnons ſur chacun de ces tems de la même maniere que nous raiſonnons ſur chaque meſure: nous aurons un principe univerſel pour la durée & la quantité des notes, qui nous diſpenſera d'inventer de nouveaux ſignes pour la déterminer, & qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes meſures uſitées dans la Muſique, ſans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note ſeule eſt renfermée entre les deux lignes d'une meſure, c'eſt un ſigne que cette note remplit tous les tems de cette meſure & doit durer autant qu'elle: dans ce

cas, la séparation des tems seroit inutile, on n'a qu'à soutenir le même son pendant toute la mesure. Quand la mesure est divisée en autant de notes égales qu'elle contient de tems, on pourroit encore se dispenser de les séparer, chaque note marque un tems, & chaque tems est rempli par une note; mais dans le cas que la mesure soit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut nécessairement pratiquer la séparation des tems par des virgules, & nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conserver dans nos signes la plus parfaite uniformité.

Chaque tems compris entre deux virgules, ou entre une virgule & une ligne perpendiculaire, renferme une note ou plusieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce tems-là, rien n'est si simple : s'il en renferme plusieurs, la chose n'est pas plus difficile ; divisez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes : appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, & passez-les de sorte que tous les tems soient égaux.

Exemple du premier cas.

Re 3 || d 1, 2, 3 | $\underset{\cdot}{7}$, $\dot{1}$, 2 | $\underset{\cdot}{6}$, 7, $\dot{1}$ | $\underset{\cdot}{\breve{5}}$, 4, 3 | $\dot{1}$, 2, 3 |
d $\underset{\cdot}{7}$, $\dot{1}$, 2 | $\underset{\cdot}{6}$, 7, $\breve{5}$ | 6 c.

Exemple du second.

Ut 2 || c 1 $\underset{\cdot}{7}$, $\dot{1}$ 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, 5 6 | 7 6, 7 5 | $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{4}$, 5 $\underset{\cdot}{5}$ | $\dot{1}$ c.

Exemple de tous les deux.

Fa 3 || d 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 | 1, 6, 2 | 2, 7, 3 | 3,

d 1, 4 | 4, 3 2, 3 4 | 2 | 3, 4, 5 | 6 5, 4 3, 2 1 | 2, 5, 1 2 |

d 7 1, 6, 2 3 | 1 2, 7, 3 4 | 2 3, 1, 4 5 | 3 4, 2, 5 6 | 4 5,

d 3, 6 | 6 2, 3, 2 | 1, 5 6 7, 1 2 1 | 7 1 7, 6 7 1, 2 3 2 |

d 1 2 1, 7 1 2, 3 4 3 | 2 3 2, 1 2 3, 4 5 4 | 3 4 3, 2 3 4,

d 5 6 5 | 4 5 4, 3 2, 3 4 | 2, 5 5 6 7, 1 | 1 2 1 7, 6 6 7 1,

d 2 | 2 3 2 1, 7 7 1 2, 3 | 3 4 3 2, 1 1 2 3, 4 | 4 5 4 3,

d 2 2 3 4, 5 | 5 6 5 4, 3 3 4 5, 6 6 7 1 | 1 2, 3, 2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences & les liaisons comme dans la Musique ordinaire, & que pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand & de l'en séparer par une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail sur cette méthode, remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles ; car, comme la division des notes est prise uniquement dans la valeur des tems & de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur ; ainsi la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses tems, on la peut très-bien réduire à deux

eſpeces ; ſavoir, meſure à deux & meſure à trois. A l'égard de la meſure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'eſt que l'aſſemblage de deux meſures à deux tems : elle eſt traitée comme telle dans la compoſition, & l'on peut compter que ceux qui prétendroient lui trouver quelque propriété particuliere, s'en rapporteroient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des tems d'une meſure naturelle, ſenſible & agréable à l'oreille, ſoit borné à trois, c'eſt un fait d'expérience que toutes les ſpéculations du monde ne détruiſent pas, on auroit beau chercher de ſubtiles analogies entre les tems de la meſure & les harmoniques d'un ſon, on trouveroit auſſi-tôt une ſixieme conſonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq tems dans la meſure, & quelle qu'en puiſſe être la raiſon, il eſt inconteſtable que le plaiſir de l'oreille, & même ſa ſenſibilité à la meſure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous en donc à ces deux genres de meſures, à deux & à trois tems : chacun des tems de l'une & de l'autre peuvent de même être partagés en deux ou en trois parties égales, & quelquefois en quatre, ſix, huit, &c. par des ſubdiviſions de celle-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne ſeroient pas multiples de deux ou de trois.

Or, qu'une meſure ſoit à deux ou à trois tems, & que la diviſion de chacun de ſes tems ſoit en deux ou en trois parties égales, ma méthode eſt toujours générale, & exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, & l'on le verra encore par celui-ci, dans

lequel chaque tems d'une mesure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de six huit dans la Musique ordinaire.

Ut 2 || d, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5 6 | 7 3 1, 7 1 2 | 1 7 6, 2 | 2 1 7,
d 1 7 6 | 5, 3 6 1 | 1 7 6, 6 5 6 | 7 3 1, 1 4 7 | 2, 2 1 7 |
d 1 7 6, 3 6 5 | 6.

Les notes, dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur: pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire & deux croches, je considere ce tems comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches ensemble, la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée ensuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE.

Fa 2 || d, 1 7 6 5 | 6 7, 1 2 1 7 1 6 | 7 3, 1 7 6 1 2 | 3 2 3 2,
d, 1 7 6 7 | 2 1 2 1, 7 6 5 7 | 3 2 1, 7 | 6.

La virgule qui ſe trouve avant la premiere note dans les deux exemples précédens, déſigne la ſin du premier tems, & marque que le chant commence par le ſecond.

Quand il ſe trouve dans un même tems des ſubdiviſions d'inégalités, on peut alors ſe ſervir d'une ſeconde liaiſon; par exemple, pour exprimer un tems compoſé d'une noire, d'une croche & de deux doubles-croches, on s'y prendroit ainſi.

Sol 2 || d 1 3, 5 1 2 1 | 7 2, 5 7 1 7 | 6 1, 4 6 7 6 | 5 6 7 5,

c 1 2 3 1 | 4 6, 1 4 5 4 | 3 5, 1 3 4 3 | 2 4, 7 2 3 2 |

d 1 4 3 4, 5 5 | 1 d.

Vous voyez-là que le ſecond tems de la premiere meſure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, ſavoir, le 5 pour l'une, & pour l'autre la ſomme des trois notes 1 2 1 qui ſont ſous la grande liaiſon; ces trois notes ſont ſubdiviſées en deux autres parties égales, équivalentes à deux croches dont l'une eſt le premier 1, & l'autre les deux notes 2 & 1 jointes par la ſeconde liaiſon, leſquelles ſont ainſi chacune le quart de la valeur compriſe ſous la grande liaiſon & le huitieme du tems entier.

En général; pour exprimer réguliérement la valeur des notes, il faut s'attacher à la diviſion de chaque tems par parties égales, ce qu'on peut toujours faire par la méthode que je viens d'enſeigner, en y ajoutant l'uſage du point dont je parlerai tout à l'heure, ſans qu'il ſoit poſſible d'être arrêté par

aucune exception. Il ne ſera même jamais néceſſaire, quelque bizarre que puiſſe être une Muſique, de mettre plus de deux liaiſons ſur aucune de ſes notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeurs des quintuples & des ſextuples croches, dont la rapidité comparée n'eſt nullement à la portée des voix ni des inſtrumens, & dont à peine trouveroit-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos Compoſiteurs.

A l'égard des tenues & des ſyncopes, je puis comme dans la Muſique ordinaire les exprimer avec des notes liées enſemble, par une ligne courbe que nous appellerons liaiſon de tenue ou chapeau, pour la diſtinguer de la liaiſon de valeur dont je viens de parler & qui ſe marque par une ligne droite. Je puis auſſi employer le point au même uſage en lui donnant un ſens plus univerſel & bien plus commode que dans la Muſique ordinaire. Car au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précede, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe, c'eſt-à-dire, que ſi le point remplit ſeul un tems ou une meſure, le ſon qui a précédé doit être auſſi ſoutenu pendant tout ce tems ou toute cette meſure, & ſi le point ſe trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre auſſi bien qu'elles & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, ſuivant la quantité de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point : en un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, & dont il marque la tenue, ſui-

vant la place qu'il occupe dans le tems où il eſt employé.

EXEMPLE.

Ut 2 || c, 1 | 5 4, ˙ 3 | ˙ 2, 4 3 | ˙ 2, ˙ 1 | 5̣ 5̇, ˙ 4 |
c 6 4, ¨ 2 | 5 4 3 2, ˙ 1 | 7̣ 5, 1̇ | ˙, 7̣ | 1̇.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure. C'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de me ſervir de ſignes extraordinaires qui diſtrairoient l'attention ſans exprimer rien de plus que la ſimplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'eſt pas déterminé par les caracteres de ma méthode, il eſt aiſé d'y ſuppléer par un mot mis au commencement de l'air, & l'on peut d'autant moins tirer de-là un argument contre mon ſyſtême, que la Muſique ordinaire a beſoin du même ſecours; vous avez, par exemple, dans la meſure à trois tems ſimples, cinq ou ſix mouvemens très-différens les uns des autres, & tous exprimés par une noire à chaque tems; ce n'eſt donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui ſert à déterminer le mouvement, & s'il ſe trouve des maîtres négligens qui s'en fient ſur ce ſujet au caractere de leur Muſique & au goût de ceux qui la liront, leur confiance ſe trouve ſi ſouvent punie par les mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent

vent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossiere de la Musique sur l'article dont nous parlons, seroit sensible pour quiconque auroit des yeux : mais les Musiciens ne la voient point, & j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourroit tendre à corriger les défauts de leur Art. Elle n'avoit pas échappé à M. Sauveur, & il n'est pas nécessaire de méditer sur la Musique autant qu'il l'avoit fait, pour sentir combien il seroit important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une expression si vague, & de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le systême singulier qu'il avoit proposé ; & en général tout ce qu'il a donné sur l'Acoustique, quoiqu'assez chimérique selon ses vues, ne laissoit pas de renfermer d'excellentes choses qu'on auroit bien su mettre à profit dans tout autre Art. Rien n'auroit été plus avantageux, par exemple, que l'usage de son Echométre général, pour déterminer précisément la durée des mesures & des tems, & cela, par la pratique du monde la plus aisée, il n'auroit été question que de fixer sur une mesure connue, la longueur du pendule simple, qui auroit fait un tel nombre juste de vibrations pendant un tems, ou une mesure d'un mouvement de telle espece. Un seul chiffre mis au commencement d'un air auroit exprimé tout cela, & par son moyen on auroit pu déterminer le mouvement avec autant de précision que l'Auteur même. Le pendule n'auroit été nécessaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement : après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par

les mêmes chiffres qui l'auroient fait naître, & par les airs mêmes qu'on y auroit déjà chantés, une habitude aſſurée, acquiſe par une pratique auſſi exacte, auroit bientôt tenu lieu de regle, & rendu le pendule inutile.

Mais ces avantages mêmes qui devenoient de vrais inconvéniens par la facilité qu'ils auroient donnée aux commençans de ſe paſſer de Maîtres & de ſe former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cauſe que le projet n'a point été admis dans la pratique; il ſemble que ſi l'on propoſoit de rendre l'Art plus difficile, il y auroit des raiſons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en ſoit, en attendant que l'approbation du Public me mette en droit de m'étendre davantage ſur les moyens qu'il y auroit à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la Muſique, ſur leſquelles j'ai des remarques à propoſer, je puis me borner ici aux expreſſions de la méthode ordinaire; qui par des mots mis au commencement de chaque air en indiquent aſſez bien le mouvement. Ces mots, bien choiſis, doivent je crois, dédommager & au de-là de ces doubles chiffres & de toutes ces différentes meſures qui, malgré leur nombre, laiſſent le mouvement indéterminé & n'apprennent rien aux Ecoliers; ainſi, en adoptant ſeulement le 2 & le 3 pour les ſignes de la meſure, j'ôte la confuſion des caracteres ſans altérer la variété de l'expreſſion.

Revenons à notre projet. On ſait combien de figures étranges ſont employées dans la Muſique pour exprimer les ſilences; il y en a autant que de différentes valeurs, & par conſé-

quent, autant que de figures différentes dans les notes relatives: on est même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plû à leurs inventeurs d'admettre le point après les silences de la même maniere & au même usage qu'après les notes, & qu'ils ont mieux aimé multiplier des soupirs, des demi-soupirs, des quarts-de-soupir à la file les uns des autres, que d'établir entre des signes relatifs une analogie si naturelle.

Mais comme dans ma méthode il n'est point nécessaire de donner des figures particulieres aux notes pour en déterminer la valeur, on y est aussi dispensé de la même précaution pour les silences, & un seul signe suffit pour les exprimer tous sans confusion & sans équivoque. Il paroît assez indifférent dans cette unité de figure de choisir tel caractere qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, & sur-tout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'employerai donc de la même maniere & dans le même sens par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'est-à-dire, que les chiffres 1, 2, 3, &c. & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro par sa seule position & par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, & autres signes bizarres & superflus qui remplissent la Musique ordinaire.

Exemple tiré des leçons de M. Monteclair.

Fa 2 || $\overset{4}{0}$ | d 1 | 2 | 3, 1 | 5 | 3 | 5, 6 | 7, 5 | $\dot{1}$ | $\overset{2}{0}$ | $\cdot$, $\underset{\cdot}{5}$ | $\dot{1}$, 0 $\underset{\cdot}{7}$ |
d 6, 0 5 | 4, 0 3 2 1 | $\underset{\cdot}{\overset{\times}{7}}$, 0 $\dot{1}$ 2 3 | 4 3, $\overset{\times}{2}$ $\overline{\cdot\ 1}$ | 1.

Les chiffres 4 & 2 placés ici ſur des zéro marquent le nombre de meſures que l'on doit paſſer en ſilence.

Tels ſont les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes ſortes d'expreſſions imaginables, ſans qu'il puiſſe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, & qui ne ſoit réſolue en conſéquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques obſervations qui naiſſent du parallele des deux ſyſtêmes.

Les notes de la Muſique ordinaire ſont-elles plus ou moins avantageuſes que les chiffres qu'on leur ſubſtitue? C'eſt proprement le fond de la queſtion.

Il eſt clair, d'abord, que les notes varient plus par leur ſeule poſition, que mes chiffres par leur figure & par leur poſition tout enſemble; qu'outre cela, il y en a de ſept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer; que les notes n'ont de ſignification & de force que par le ſecours de la clef: & que les variations des clefs donnent un grand nombre de ſens tout différens aux notes poſées de la même maniere.

Il n'eſt pas moins évident que les rapports des notes & les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expreſſion par la Muſique ordinaire qui en indique le genre, &

qu'ils ſont exprimés par des poſitions difficiles à retenir & dont la connoiſſance dépend uniquement de l'habitude & d'une très-longue habitude : car quelle priſe peut avoir l'eſprit pour ſaiſir juſte & du premier coup-d'œil un intervalle de ſixte, de neuvieme, de dixieme dans la Muſique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiariſé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles ?

N'eſt-ce pas un défaut terrible dans la Muſique de ne pouvoir rien conſerver, dans l'expreſſion des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles ? Les octaves ne ſont que les repliques des mêmes ſons ; cependant ces repliques ſe préſentent ſous des expreſſions abſolument différentes de celles de leur premier terme. Tout eſt brouillé dans la poſition à la diſtance d'une ſeule octave ; la replique d'une note qui étoit ſur une ligne ſe trouve dans un eſpace, celle qui étoit dans l'eſpace a ſa replique ſur une ligne ; montez-vous ou deſcendez-vous de deux octaves ? Autre différence toute contraire à la premiere : alors les repliques ſont placées ſur des lignes ou dans des eſpaces comme leurs premiers termes : ainſi la difficulté augmente en changeant d'objets, & l'on n'eſt jamais aſſuré de connoître au juſte l'eſpece d'un intervalle traverſé par un ſi grand nombre de lignes ; de ſorte qu'il faut ſe faire d'octave en octave des regles particulieres qui ne finiſſent point, & qui font de l'étude des intervalles, le terme effrayant & très-rarement atteint de la ſcience du Muſicien.

De-là cet autre défaut preſque auſſi nuiſible, de ne pouvoir diſtinguer l'intervalle ſimple dans l'intervalle redoublé ; vous voyez une note poſée entre la premiere & la ſeconde ligne,

& une autre note posée sur la septieme ligne, pour connoître leur intervalle vous décomptez de l'une à l'autre, & après une longue & ennuyeuse opération, vous trouvez une douzieme ; or, comme on voit aisément qu'elle passe l'octave, il faut recommencer une seconde recherche pour s'assurer enfin que c'est une quinte redoublée, encore pour déterminer l'espece de cette quinte faut-il bien faire attention aux signes de la clef, qui peuvent la rendre juste ou fausse suivant leur nombre & leur position.

Je sais que les Musiciens se font communément des regles plus abrégées pour se faciliter l'habitude & la connoissance des intervalles : mais ces regles mêmes prouvent le défaut des signes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux & en ce qu'on est contraint de fixer son imagination d'octave en octave pour sauter de-là à l'intervalle suivant, ce qui s'appelle suppléer de génie au vice de l'expression.

D'ailleurs, quand à force de pratique on viendroit à bout de lire aisément tous les genres d'intervalles, de quoi vous servira cette connoissance, tant que vous n'aurez point de regle assurée pour en distinguer l'espece ? Les tierces & les sixtes majeures & mineures, les quintes & les quartes diminuées & superflues, & en général tous les intervalles de même nom, justes ou altérés, sont exprimés par la même position indépendamment de leur qualité, ce qui fait que suivant les différentes situations des deux demi-tons de l'octave, qui changent de place à chaque ton & à chaque clef, les intervalles changent aussi de qualité sans changer de nom ni de position, de-là l'incertitude sur l'intonation & l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle seroit la plus nécessaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les inſtrumens, eſt viſiblement une dépendance de ces défauts, & le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'inſtrument & la poſition des notes, n'eſt qu'un méchant pis-aller pour ſuppléer à la ſcience des intervalles & des *relations toniques*, ſans laquelle on ne ſauroit jamais être qu'un mauvais Muſicien.

Quelle doit être la grande attention du Muſicien dans l'exécution? C'eſt ſans doute d'entrer dans l'eſprit du Compoſiteur, & de s'approprier ſes idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la Piece. Or, l'idée du Compoſiteur dans le choix des ſons, eſt toujours relative à la tonique, &, par exemple, il n'employera point le *fa* dièſe comme une telle touche du clavier, mais comme faiſant un tel accord, ou un tel intervalle avec ſa fondamentale. Je dis donc que ſi le Muſicien conſidere les ſons par les mêmes rapports, il fera ſes mêmes intervalles plus exacts, & exécutera avec plus de juſteſſe qu'en rendant ſeulement les ſons les uns après les autres, ſans liaiſon & ſans dépendance que celle de la poſition des notes qui ſont devant ſes yeux, & de ces foules de dièſes & de bémols qu'il faut qu'il ait inceſſamment préſens à l'eſprit; bien entendu qu'il obſervera toujours les modifications particulieres à chaque ton, qui ſont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, & dont la connoiſſance pratique, indépendante de tout ſyſtême, ne peut s'acquérir que par l'oreille & par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, & ſouvent on voit évanouir

les avantages mêmes qu'on s'étoit proposés. C'eſt ce qui arrive dans la pratique de la Muſique inſtrumentale; les difficultés s'y préſentent en foule. La quantité de poſitions différentes, de dièſes, de bémols, de changemens de clefs, y ſont des obſtacles éternels au progrès des Muſiciens; & après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du tems, cet avantage ſi vanté du rapport direct de la touche à la note, puiſqu'il arrive cent fois par la force des ſignes d'altération ſimples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles repréſentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous pour la commodité des voix, tranſpoſer la piece un demi-ton, ou un ton plus haut ou plus bas: voulez-vous préſenter à ce Symphoniſte de la Muſique notée ſur une clef étrangere à ſon inſtrument? le voilà embarraſſé, & ſouvent arrêté tout court, ſi la Muſique eſt un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands Muſiciens ne ſeront pas dans le cas; mais je crois auſſi que les grands Muſiciens ne le ſont pas devenus ſans peine, & c'eſt cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne ſera pas tout-à-fait impoſſible d'arriver à la perfection par la route ordinaire, s'enſuit-il qu'il n'en ſoit point de plus facile?

Suppoſons que je veuille tranſpoſer & exécuter en *B fa ſi*, une piece notée en *C ſol ut*, à la clef de *ſol*, ſur la premiere ligne: voici tout ce que j'ai à faire; je quitte l'idée de la clef de *ſol*, & je lui ſubſtitue celle de la clef d'*ut*, ſur la troiſieme ligne: enſuite j'y ajoute les idées des cinq dièſes poſés, le premier ſur le *fa*, le ſecond ſur l'*ut*, le troiſieme ſur le *ſol*, le

le quatrieme ſur le *re*, & le cinquieme ſur le *la*; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-deſſus de cette clef d'*ut*, & il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, ſans quoi me voilà à tout inſtant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela!

Les chiffres employés de la maniere que je le propoſe, produiſent des effets abſolument différens. Leur force eſt en eux-mêmes, & indépendante de tout autre ſigne. Leurs rapports ſont connus par la ſeule inſpection, & ſans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle ſimple eſt toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart-d'heure doit mettre toute perſonne en état de ſolfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque Muſique qu'on lui préſente; un autre quart-d'heure ſuffit pour lui apprendre à nommer de même & ſans héſiter, tout intervalle poſſible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connoiſſance diſtincte de trois intervalles, de leurs renverſemens, & réciproquement du renverſement de ceux-ci, qui revient aux premiers. Or, il me ſemble que l'habitude doit ſe former bien plus aiſément quand l'eſprit en a fait la moitié de l'ouvrage, & qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-ſeulement les intervalles ſont connus par leur genre dans mon ſyſtême, mais ils le ſont encore par leur eſpece. Les tierces & les ſixtes ſont majeures ou mineures, vous en faites la diſtinction ſans pouvoir vous y tromper; rien n'eſt ſi aiſé que de ſavoir une fois que l'intervalle 24 eſt une tierce mineure; l'intervalle $2\underset{\cdot}{4}$, une ſixte majeure; l'intervalle $3\dot{1}$,

une sixte mineure, l'intervalle 31, une tierce majeure, &c. les quartes & les tierces, les secondes, les quintes & les septiemes, justes, diminuées ou superflues, ne coûtent pas plus à connoître ; les signes accidentels embarrassent encore moins & l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un & l'autre tout-à-la-fois, ou par deux d'une même espece, que ce seroit prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en seront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept sons de la gamme naturelle, & leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental, pris successivement sur les douze cordes (*) de l'échelle ; ou plutôt, il n'est question que de savoir sur un son donné, trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, &c. & les octaves de tout cela, c'est-à-dire, de posséder les connoissances qui doivent être le moins ignorées des Musiciens, dans quelque systême que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir, & si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure, mettent tout d'un coup l'Ecolier en état d'exécuter à livre ouvert : mais d'une exécution incomparablement plus intelli-

(*) Je dis, les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourroit se contenter des sept cordes naturelles, & qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté, peut-être, le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation : mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, & le changement est amené par des altérations particulieres.

gente & plus sûre que celle de nos Symphonistes ordinaires. Toutes les clefs lui seront également familieres ; tous les tons auront pour lui la même facilité, & s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particuliere de l'instrument, & non d'une confusion de dieses, de bémols & de positions différentes, si fâcheuses pour les commençans.

Ajoutez à cela une connoissance parfaite des tons & de toute la modulation, suite nécessaire des principes de ma méthode ; & sur-tout l'universalité des signes, qui rend avec les mêmes notes les mêmes airs dans tous les tons par le changement d'un seul caractere ; d'où résulte une facilité de transposer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il est noté ; voilà ce que saura en très-peu de tems un Symphoniste formé par ma méthode. Toute jeune personne avec les talens & les dispositions ordinaires, & qui ne connoitroit pas une note de Musique, doit, conduite par ma méthode, être en état d'accompagner du Clavecin, à livre ouvert, toute Musique qui ne passera pas en difficulté celle de nos Opéra, au bout de huit mois, & au bout de dix de celle de nos Cantates.

Or, si dans un si court espace on peut enseigner à la fois assez de Musique & d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raison un Maître de Flûte ou de Violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'instrument, pourra-t-il former un éleve dans le même tems par les mêmes principes.

Je ne dis rien du Chant en particulier, parce qu'il ne me

paroît pas poſſible de diſputer la ſupériorité de mon ſyſtême à cet égard, & que j'ai ſur ce point des exemples à donner plus forts & plus convaincans que tous les raiſonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il eſt permis de compter pour quelque choſe le peu de volume qu'occupent mes caracteres, comparé à la diffuſion de l'autre Muſique, & la facilité de noter ſans tout cet embarras de papier rayé, où les cinq lignes de la portée ne ſuffiſant preſque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui ſe rencontrent quelquefois avec les portées voiſines ou ſe mêlent avec les paroles, & cauſent une confuſion à laquelle ma Muſique ne ſera jamais expoſée. Sans vouloir en établir le prix ſur cet avantage, il ne laiſſe pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention; combien ſera-t-il commode d'entretenir des correſpondances de Muſique, ſans augmenter le volume des lettres? Quel embarras n'évitera-t-on point dans les Symphonies & dans les Partitions de tourner la feuille à tout moment? Et quelle reſſource d'amuſement n'aura-t-on pas de pouvoir porter ſur ſoi des livres & des recueils de Muſique, comme on en porte de Belles-lettres ſans ſe ſurcharger par un poids ou par un volume embarraſſant, & d'avoir, par exemple, à l'Opéra un extrait de la Muſique joint aux paroles, preſque ſans augmenter le prix ni la groſſeur du livre? Ces conſidérations ne ſont pas, je l'avoue, d'une grande importance, auſſi ne les donné-je que comme des acceſſoires; ce n'eſt, au reſte, qu'un tiſſu de ſemblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine, & rien

ne feroit si misérable qu'elle, si l'on n'avoit jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article, en concluant qu'ayant retranché tout-d'un-coup par mes caracteres les soixante & dix combinaisons que la différente position des clefs & des accidens produit dans la Musique ordinaire ; ayant établi un signe invariable & constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons ; ayant établi de même une position très-simple pour les différentes octaves ; ayant fixé toute l'expression des sons par les intervalles propres au ton où l'on est ; ayant conservé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard si les sons montent ou descendent ; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la Musique ordinaire ; & enfin ayant abrégé de plus des trois quarts, & le tems qu'il faut pour apprendre à solfier, & le volume des notes, il reste démontré que mes caracteres sont préférables à ceux de la Musique ordinaire.

Une seconde question qui n'est gueres moins intéressante que la premiere, est de savoir si la division des tems, que je substitue à celle des notes qui les remplissent, est un principe général plus simple & plus avantageux que toutes ces différences de noms & de figures qu'on est contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen sûr pour décider cela, seroit d'examiner *à priori* si la valeur des notes est faite pour régler la longueur des tems, ou si ce n'est point, au contraire, par les tems mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire seroit incontesta-

blement la meilleure, à moins qu'on ne regardât le retranchement de tant de figures comme une compenſation ſuffiſante d'une erreur de principe, d'où réſulteroient de meilleurs effets. Mais dans le ſecond cas, ſi je rétablis également la cauſe & l'effet pris juſqu'ici l'un pour l'autre, & que par-là, je ſimplifie les regles & j'abrége la pratique, j'ai lieu d'eſpérer que cette partie de mon ſyſtême, dans laquelle, au reſte, on ne m'accuſera d'avoir copié perſonne, ne paroîtra pas moins avantageuſe que la précédente.

Je renvoie à l'Ouvrage dont j'ai déjà parlé, bien des détails que je n'ai pu placer dans celui-ci. On y trouvera, outre la nouvelle méthode d'accompagnement dont j'ai parlé dans la Préface, un moyen de reconnoître au premier coup-d'œil les longues tirades de notes en montant ou en deſcendant, afin de n'avoir beſoin de faire attention qu'à la premiere & à la derniere; l'expreſſion de certaines meſures ſyncopées qui ſe trouvent quelquefois dans les mouvemens vifs à trois tems; une table de tous les mots propres à exprimer les différens degrés du mouvement; le moyen de trouver d'abord la plus haute & la plus baſſe note d'un air & de préluder en conſéquence; enfin, d'autres regles particulieres qui toutes ne ſont toujours que des développemens des principes que j'ai propoſés ici; & ſur-tout, un ſyſtême de conduite pour les maîtres qui enſeigneront à chanter & à jouer des inſtrumens, bien différent dans la méthode, & j'eſpere dans le progrès de celui dont on ſe ſert aujourd'hui.

Si donc aux avantages généraux de mon ſyſtême, ſi à tous ces retranchemens de ſignes & de combinaiſons, ſi au dé-

veloppement précis de la théorie, on ajoute les utilités que ma méthode préſente pour la pratique ; ces embarras de lignes & de portées tous ſupprimés, la Muſique rendue ſi courte à apprendre, ſi facile à noter, occupant ſi peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impreſſion, & par conſéquent, coûtant moins à acquérir; une correſpondance plus parfaite établie entre les différentes parties, ſans que les ſauts d'une clef à l'autre ſoient plus difficiles que les mêmes intervalles pris ſur la même clef; les accords & le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent ſe refuſer; le ton nettement déterminé; toute la ſuite de la modulation exprimée, & le chemin que l'on a fait, & le point où l'on eſt arrivé, & la diſtance où l'on eſt du ton principal; mais ſur-tout l'extrême ſimplicité des principes, jointe à la facilité des regles qui en découlent; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi juſtifier la confiance avec laquelle j'oſe préſenter ce projet au Public.



MENUET DE DARDANUS.

Re VOLEZ, plaisirs, volez, Amour prête-leur tes char-
3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, ˙, 3 | 2, 3 2, 1 2 | 3, ˙,
mes, répare les allarmes qui nous ont trou - blés.
d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c
Que ton empire est doux, vien, vien, nous voulons
c 5 c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,
tous sentir tes coups, enchaîne-nous; mais ne te sers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.
c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | 1 d.

CARILLON MILANOIS EN TRIO.

Ut	
	Campana che sona da lu to è da ses------
1er. Dessus.	c „ 3 | 6, 7, 1 | 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | ˙, 2, 7 | 1, 2, 3 |
	Campana che
2d. Dessus. 3	c „ o | . | . | . | ˙, ˙, 3 | 6, 7, 1 |
Basse.	b „ c | . | . | . | . | . |

--ta

-------------------------------- ta Fa

d 2, 1, 7 | 1, 2, 3 | ˙, 2, 1 | ˙, 7, o | . | 4 |

ſona da lu to è da feſta Fa

d 7, 6, 5 | 6, 7, 1 | ˙, 7, 6 | 6, 5, o | . | 2 |

Fa romper la teſ-----

b o | . | . | ˙, ˙, 3 | 6, 7, 1 | 2, 3, 4 |

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

d 4, 3, 2 | 3 | . 4, 5, 3 | ˙, 2, 5 | 5, 4, 3 | 2,

romper la teſ-------------------- ta, Din di ra din di

d 2, 1, 7 | 1 | . 2, 3, 1 | ˙, 7, 3 | 3, 2, 1 | 7,

-------------------------------- ta don

b 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | ˙, 2, 1 | 5, 5, o | . | 5,

ra din di ra din don don don, dan di ra din

d 3, 4 | 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4, ˙, 3 | 4, 3, 2 |

ra din di ra din don don don, dan di ra din

c 1, 2 | 3, 2, 1 | 7 | 1 | 2, ˙, 1 | 2, 1, 7 |

don don don don dan di ra din

b ., . | 5 | 5 | 1 | 6, ˙, 1 | 4, 2, 5 |

don don don.

d 3 | 3 | 3, ˙, d.

don don don.

d 1 | 1 | 1, ˙, d.

don don don don don don don.

b 1, 3, 5 | 1, 5, 3 | 1, ˙, b.

Campa na che so na da lu ——————— to è da fes-
d 5 | 5, 32, 34 | 5, 32, 34 | 5 | ·, 4, 3 | 4,
Campa na che so na da lu ——————— to è da fes-
d 3 | 3, 17, 12 | 3, 17, 12 | 3 | ·, 2, 1 | 2,
Fa romper la tes-
b 0 | · | · | ,·,· 6 | 6, 6, 6 | 2,

——————————————————— ta, din di
d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 23 | 4 | ·, 3, 2 | 3, 3, 3 | 3,
——————————————————— ta, din di
d 7 6, 7 1 | 2, 7 6, 7 1 | 2 | ·, 1, 7 | 1, 1, 1 | 1,
ta Fa romper la testa
c 2, 0 | · | ·, ·, 5 | 5, 5, 5 | 1, 1, 0 | .,

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 | 7, ·, 3 | 3, 2, 3 | 4,
ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 | 5, ·, 1 | 1, 7, 1 | 2,
don don don, Fa romper la tes-
b 0, · | 3 | 3 | 3, ·, 3 | 6, 7, 1 | 2,

———————————————————
d ·, · | · 5, 4 3, 4 2 | 3 | ·4, 3 2, 3 1 | 2 |
———————————————————
d ·, · | · 3, 2 1, 2 7 | 1 | · 2, 1 7, 1 6 | 7 |
———————————————————
b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, 1, 2 |

------------- ta din di ra din di ra din di ra din
d · 3 , 2 1 , 2 7 | 1 , 1 , 3 | 3 , 2 , 1 | 7 , 1 , 2 | 3 , 2 , 1 |
------------ ta din di ra din di ra din di ra din
c . 1 , 7 6 , 7 5 | 6 , 6 , 1 | 1 , 7 , 6 | 5 , 6 , 7 | 1 , 7 , 6 |
---------------- ta don don
b 3 , 4 , 5 | 6 , 6 , 0 | · | 3 | 3 |

don don don dan di ra din don
d 7 | 1 | 2 , · , 1 | 2 , 1 , 7 | 1 |
don don don dan di ra din don
c 5 | 6 | 7 , · , 6 | 7 , 6 , 5 | 6 |
don don don dan di ra din don don don
b 3 | 6 | 4 , · , 1 | 4 , 2 , 3 | 6 , 1 , 3 |

don don.
d 1 | 1 , · , d ||
don don.
c 6 | 6 , · , c ||
don don don don.
b 6 , 3 , 1 | 6 , · , a ||

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

Vivement.

Mi

Symphonie. 2 c o . 5 , 5 . 1 | 1 7 6 , 5 6 4 5 | 3 . 2 , 1 2 3 4 |
Basse - continue. b o 1 , 3 1 | 5 5 , 7 5 | 1 1 , 1 1 |

c 5 1 5 , · 6 4 5 | 6 5 6 , · 7 1 6 | 2 5 2 , . 7 | 3 3 2 , 1 7 6 5 |
b 7 7 , 7 7 | 6 6 , 6 6 | 5 5 , 7 5 | 1 1 , 3 1 |

c 4 6 2 , 0 2 6 1 | 7 2 5 7 , 6 1 4 6 | 7 2 5 6 , 6 · 5 6 |
b 2 2 , 4 2 | 5 , 4 2 | 5 5 , 4 2 |

c 7 2 5 6 , 6 · 5 6 | 7 2 5 6 , 6 · 5 6 | 5 7 5 , 2 5 7 2 |
a 5 , 4 2 | 5 7 1 , 2 2 | 5 7 5 , 2 5 7 2 |

c 5 , 0 5 3 | 6 4 1 1 , · 4 6 | 5 1 1 , · 5 3 | 6 4 1 1 , · 4 6 |
b 5 5 4 , 3 1 | 4 4 , 4 4 | 3 3 , 3 3 | 4 4 , 4 4 |

c 5 1 1 , · 5 3 | 6 6 , · 7 1 | 2 1 , · 7 6 | 7 6 , 5 5 2 4 |
a 1 , 0 3 | 4 4 , 4 4 | 4 4 , 4 4 | 5 5 , 7 5 |

d 3 5 1 3 , 2 5 7 2 | 3 5 1 2 , 2 · 1 2 | 3 5 1 2 , 2 · 1 2 |
b 1 1 , 7 5 | 1 , 7 5 | 1 1 , 7 5 |

L'objet qui
d 3 5 1 2 , 2 . 1 2 | 1 3 1 , 5 1 3 5 | 1 || b , 0 5 | 5 , · 1 |
b 1 , 4 5 | 1 3 1 , 5 1 3 5 | 1 , 0 | 0 1 , 3 1 |

ré- gne dans mon
c 1 7 6 , 5 6 4 5 | 3 · 2 , 1 2 3 4 | 5 , · 6 4 5 | 6 · 7 , 1 · 6 |
b 5 5 , 7 5 | 1 1 , 1 · 1 | 7 7 , 7 7 | 6 6 , 6 | 6 |

ame

ame des mortels & des Dieux doit être le vain-
b 2, 2 1 7 | 1, 1 2 | 3, 1 | 6, 6 6 7 |
a 5, 4 | 3, . 2 | 1, 3 | 2, 2 |

c 0, 5 3 | 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 |
queur, chaque inf-
b 5, 0 | | , 5 5 |
a 5 5 4, 3 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, 4 6 | 5 1 1, 5 3 | 6 6 4, 7 7 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 |
tant il m'en flam - - - - - - - - - - - - - - me
b 6, 7 1 | 5, 6 5 | 5, 4 3 | 3 |
a 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 2 2, 5 5 | 1, 0 |

c 1, 0 | 0 4 3, 2 4 6 1 | 7 2 5, 0 | | 2 5 7,
d'une nouvel - le ar deur, il m'enflam- - -
c 6, 6 5 | 5, 4 3 | 2 | 2, 2 | 2
a 4, 5 | 6, 4 | 5 | 0 | 5,

c, 6 1 4 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 | 7 2 5 6, 6 5 6 | 7 2 7,
- - - - - - - - - - - - me il m'en flam-
c, | , 2 0 | 2, 2 | 5,
b, 4 2 | 5 5, 4 2 | 5 5, 4 2 | 7,

c, 5 7 2 5 | 3 4, 4 3 4 | 5 2 2, 0 | 0 2,
- -
b, 6 4 5 | 6 5 4 5, 6 7 5 6 | 7 2 5 7, 6 1 4 6 | 7 2 5 6,
a, | 1, 2 | 5 5, 4 2 | 5 5,

d, 2 | 0 | 032, 1765 | 117,

b, 6 ˙ 5 6 | 7 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 | ˙ ,

a, 4 2 | 5 , 7 | 1 , 17 | 6 ,

c, 6 5 4 3 | 4, 2 ˙ 5 | 5, 4 ˙ 5 | 5, ˙ 2 7 | 3 3 1, 4 4 2 |
me d'u ne nouvel- le ardeur

c, 3 0 | 6, 7 ˙ 1 | 7, 6 ˙ 5 | 5 | 0 |

a, 0 6 | 2, 5 ˙ 1 | 2, 2 | 5, ˙ 7 | 1 , 2 |

d 5 4 3, 2 3 1 2 | 7 6 5, 2 4 | 5 | 0 1 7, 6 5 4 3 |
l'objet qui

b 0 | ˙ | ˙ , 0 ˙ 5 | 5 ˙ 1

b 3, 4 ˙ 3 4 | 5 1, 2 2 | 5 5 4, 3432 | 1 1, 3 1 |

c 2 , 0 ˙ 5 | 5 3 1, 1 3 1 | 5 7 5, 2 | ˙ 1 6,
ré - gne

c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3 ˙ 2, 1 2 3 4 | 5, ˙ 6 4 5 | 6 ˙ 7,

b 5, ˙ 5 | 1 1, 1 1 | 7 7, 7 7 | 6 6,

c, 4 1 6 | 5 5 2, 5 2 7 2 | 5 | 5 1 3, 5 |
dans mon ame des mor tels & des Dieux doit

b, 1 ˙ 6 | 2, 2 1 7 | 1, 1 ˙ 2 | 3 , ˙ 1 |

a, 6 6 | 5, ˙ 4 | 3, ˙ 2 | 1 , ˙ 6 |

d ˙ , 5 ˙ 4 | 5 5 2, 7 5 2 7 | 5, 0 | ˙ , ˙ 2 6 7 |
être le vainqueur. Chaque instant il m'en-

b 6 ˙ 6, 6 2 | 7 | 0, 2 3 | 4, 4 5 |

x 2, 2 | 5 | 0, ˙ 5 | 2 2, 0 2 |

b 1, ·2 1 2 | 3 5 3, 1 | · 5 3, 5 | ·4 1, 4 3 | 2 5 1, 6 |
flam- -
b 3, ·4 3 4 | 5, ·6 5 6 | 7, ·1 5 7 | 6, ·7 6 7 | 1, ·2 6 1 |
a 6 6, 0 6 | 3, 0 | 3 3, 3 3 | 4, 0 | 4 4, 4 4 |

d ·4 1, 5 | ·4 3, 4 | ·3 2, 2 ·3 | 7 2 5, 2 7 5 2 | 7, 1 |
- - - me d'une nou- velle ar- deur il m'en-
c 7, 5 | 6, 7 1 | 1, 7 1 | 2 | 4, 3 |
b 5, 3 | 4, ·3 2 | 5, ·1 | 5 | 0 |

c 5 | 0 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 ·1 2 | 3 5 1 2, 2 ·1 2 |
flam me il m'en-
c 2, ·5 | 5 | 0 | 5, 5 |
a 5, 4 | 3 1, 7 5 | 1 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 3, 1 3 5 1 | 6 ·7, 7 ·6 7 | 1 5 5, 0 |
flam- -
b 1, ·2 7 1 | 2 1 7 1, 2 3 1 2 | 3 5 1 3, 2 4 7 2 |
a 3 | 4, 5 | 1 1, 7 5 |

c 0 5, 5 | 0, 5 | ·6 5, 4 3 2 1 | 4 |
- me il m'en-
c 3 5 1 2, 2 ·1 2 | 3 4 3, 1 2 5 7 | 6, 6 0 | 1, 1 |
b 1 1, 7 5 | 1, 1 | 4, 6 | ·1 7, 6 5 4 3 |

d 0 6 5, 4 3 2 1 | 7 2 1, 7 1 7 6 | 5 | 2, 3 ·4 |
flam- me d'une nou-
c 4 | · | ·, 4 0 | 7, 5 ·1 |
b 2 | 5 | 0 5 6, 7 1 2 3 | 4, 3 ·1 |

d 3, 2 · 1 | 1, o 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
vel- - le ardeur
c 1, 7 · 1 | 1 | o | · |
b 5, 5 | 1 1, 1 1 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 | 6 6, · 7 1 | 2 1, · 7 6 |
a 4 4, 4 4 | 1, o | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 |

c 7 6, 5 5 2 4 | 3 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 |
a 5, o | o 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 3 5 1 2, 2 · 1 2 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.
a 1 1, 7 5 | 1, 4 5 | 1 3 1, 5 1 3 5 | 1 Fin.

Je m'a ban don ne à mon a mour ex trê me, & je
c o · 3, 3 6 | 5 | 6, 7 · 1 | 2, · 7 | 1 | 6, 1 · 2 |
a 6, 1 6 | 3, 2 | 1, 2, 1 | 7, 3 | 6 | o, 6 |

c o | · 3 6 1, 7 3 5 7 | 1 3 6 7, 7 · 6 7 | 1 3 6 7,
fixe à ja mais -
c 7, 7 · 6 | 3 | · | · ,
b 5, 4 | 3 6, 5 3 | 6 6, 5 3 | 6 ,

c. 7 · 6 7 | 1 3 1, 6 1 4 6 | 3, 2 · 3 | 3 | 5 5, 5 5 |
mes plai firs en ces lieux : C'eft où l'on
c, 7 · 1 | 7, · 6 5 | 5, 4 3 | 3 | 1, 1 · 5 |
a, 5 | 6 | 7, 7 | 3 | 3 3, 3 3 |

c 55

c 55, 43 | 2, 0 | . | 77, 77 | 3 | 6,
ai me que sont les Cieux : c'est où l'on aime que
b 6, 60 | 2, 1 2 | 7 | 3, 3 7 | 1, 10 | 2,
b 4, 0 | 44, 44 | 5, 0 | 55, 55 | 6, 5 | 4,

c, . 67 | 5 | 0 . 5, 5 . 1 | 176, 5645 | 317, 6543 |
sont les Cieux. L'ob jet qui
c, 1 2 | 3 | 0 | , 5 | 5, 1 |
b, | 3 | 0 | 05, 75 | 11, 31 |



ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES,

Où il est parlé de la Mélodie & de l'Imitation Musicale.

ESSAI
SUR L'ORIGINE
DES LANGUES.



CHAPITRE PREMIER.

Des divers moyens de communiquer nos pensées.

LA parole diſtingue l'homme entre les animaux : le langage diſtingue les nations entr'elles ; on ne connoît d'où eſt un homme qu'après qu'il a parlé. L'uſage & le beſoin font apprendre à chacun la langue de ſon pays ; mais qu'eſt-ce qui fait que cette langue eſt celle de ſon pays & non pas d'un autre ? Il faut bien remonter pour le dire, à quelque raiſon qui tienne au local, & qui ſoit antérieure aux mœurs mêmes : la parole étant la premiere inſtitution ſociale ne doit ſa forme qu'à des cauſes naturelles.

Si-tôt qu'un homme fut reconnu par un autre pour un Etre ſentant, penſant & ſemblable à lui, le deſir ou le beſoin de lui communiquer ſes ſentimens & ſes penſées lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent ſe tirer que des ſens, les ſeuls inſtrumens par leſquels un homme puiſſe agir ſur un autre. Voilà donc l'inſtitution des ſignes ſenſibles

pour exprimer la penſée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raiſonnement, mais l'inſtinct leur en ſuggera la conſéquence.

Les moyens généraux par leſquels nous pouvons agir ſur les ſens d'autrui ſe bornent à deux; ſavoir le mouvement & la voix. L'action du mouvement eſt immédiate par le toucher ou médiate par le geſte; la premiere ayant pour terme la longueur du bras, ne peut ſe tranſmettre à diſtance, mais l'autre atteint auſſi loin que le rayon viſuel. Ainſi reſtent ſeulement la vue & l'ouie pour organes paſſifs du langage entre des hommes diſperſés.

Quoique la langue du geſte & celle de la voix ſoient également naturelles, toutefois la premiere eſt plus facile & dépend moins des conventions: car plus d'objets frappent nos yeux que nos oreilles & les figures ont plus de variété que les ſons; elles ſont auſſi plus expreſſives & diſent plus en moins de tems. L'amour, dit-on, fut l'inventeur du deſſein. Il put inventer auſſi la parole, mais moins heureuſement. Peu content d'elle il la dédaigne, il a des manieres plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçoit avec tant de plaiſir l'ombre de ſon Amant lui diſoit de choſes! Quels ſons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette?

Nos geſtes ne ſignifient rien que notre inquiétude naturelle; ce n'eſt pas de ceux-là que je veux parler. Il n'y a que les Européens qui geſticulent en parlant. On diroit que toute la force de leur langue eſt dans leurs bras; ils y ajoutent encore celle des poumons & tout cela ne leur ſert de gueres. Quand un Franc s'eſt bien démené, s'eſt bien tour-

menté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de sa bouche, dit deux mots à demi-voix, & l'écrase d'une sentence.

Depuis que nous avons appris à gesticuler nous avons oublié l'art des pantomimes, par la même raison qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les symboles des Egyptiens. Ce que les anciens disoient le plus vivement, ils ne l'exprimoient pas par des mots mais par des signes; ils ne le disoient pas, ils le montroient.

Ouvrez l'histoire ancienne vous la trouverez pleine de ces manieres d'argumenter aux yeux, & jamais elles ne manquent de produire un effet plus assuré que tous les discours qu'on auroit pu mettre à la place. L'objet offert avant de parler, ébranle l'imagination, excite la curiosité, tient l'esprit en suspends & dans l'attente de ce qu'on va dire. J'ai remarqué que les Italiens & les Provençaux, chez qui pour l'ordinaire le geste précéde le discours, trouvent ainsi le moyen de se faire mieux écouter & même avec plus de plaisir. Mais le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Trasibule abattant les têtes des pavots, Alexandre appliquant son cachet sur la bouche de son favori, Diogene se promenant devant Zénon ne parloient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eût aussi bien exprimé les mêmes idées? Darius engagé dans la Scythie avec son armée, reçoit de la part du Roi des Scythes une grenouille, un oiseau, une souris & cinq fleches: le Héraut remet son présent en silence & part. Cette terrible harangue fut entendue, & Darius n'eut plus grande hâte que

de regagner son pays comme il put. Substituez une lettre à ces signes, plus elle sera menaçante moins elle effrayera ; ce ne sera plus qu'une gasconade dont Darius n'auroit fait que rire.

Quand le Lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux Tribus d'Israël ; il divisa le corps en douze pieces & les leur envoya. A cet horrible aspect ils courent aux armes en criant tout d'une voix : *non, jamais rien de tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos peres sortirent d'Egypte jusqu'à ce jour.* Et la Tribu de Benjamin fut exterminée (*) De nos jours l'affaire tournée en plaidoyers, en discussions, peut-être en plaisanteries eût traîné en longueur, & le plus horrible des crimes fût enfin demeuré impuni. Le Roi Saül revenant du labourage dépeça de même les bœufs de sa charrue, & usa d'un signe semblable pour faire marcher Israël au secours de la ville de Jabès. Les Prophêtes des Juifs, les Législateurs des Grecs offrant souvent au peuple des objets sensibles, lui parloient mieux par ces objets qu'ils n'eussent fait par de longs discours, & la maniere dont Athénée rapporte que l'orateur Hyperide fit absoudre la courtisane Phryné sans alléguer un seul mot pour sa défense, est encore une éloquence muette, dont l'effet n'est pas rare dans tous les tems.

Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchâsse le plus d'images, & les sons

(*) Il n'en resta que six cents hommes sans femmes ni enfans.

n'ont

n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs.

Mais lorfqu'il eft queftion d'émouvoir le cœur & d'enflammer les paffions, c'eft toute autre chofe. L'impreffion fucceffive du difcours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la préfence de l'objet même, où d'un coup-d'œil vous avez tout vu. Suppofez une fituation de douleur parfaitement connue, en voyant la perfonne affligée vous ferez difficilement ému jufqu'à pleurer; mais laiffez-lui le tems de vous dire tout ce qu'elle fent, & bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'eft qu'ainfi que les fcenes de tragédie font leur effet (*). La feule pantomime fans difcours vous laiffera prefque tranquille; le difcours fans gefte vous arrachera des pleurs. Les paffions ont leurs geftes, mais elles ont auffi leurs accens, & ces accens qui nous font treffaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober fon organe, pénétrent par lui jufqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, & nous font fentir ce que nous entendons. Concluons que les fignes vifibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les fons.

Ceci me fait penfer que fi nous n'avions jamais eu que des befoins phyfiques, nous aurions fort bien pu ne parler jamais & nous entendre parfaitement, par la feule langue du gefte.

(*) J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel fanglote à la tragédie qui n'eût de fes jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du Théâtre eft admirable pour énorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point.

Nous aurions pu établir des ſociétés peu différentes de ce qu'elles ſont aujourd'hui, ou qui même auroient marché mieux à leur but : nous aurions pu inſtituer des loix, choiſir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, & faire en un mot, preſque autant de choſes que nous en faiſons par le ſecours de la parole. La langue épiſtolaire des Salams (*) tranſmet, ſans crainte des jaloux, les ſecrets de la galanterie orientale à travers les harems les mieux gardés. Les muets du Grand-Seigneur s'entendent entr'eux, & entendent tout ce qu'on leur dit par ſignes, tout auſſi-bien qu'on peut le dire par le diſcours. Le ſieur Pereyre, & ceux qui, comme lui, apprennent aux muets, non-ſeulement à parler, mais à ſavoir ce qu'ils diſent, ſont bien forcés de leur apprendre auparavant une autre langue non moins compliquée, à l'aide de laquelle ils puiſſent leur faire entendre celle-là.

Chardin dit qu'aux Indes les Facteurs ſe prenant la main l'un à l'autre, & modifiant leurs attouchemens d'une maniere que perſonne ne peut appercevoir, traitent ainſi publiquement, mais en ſecret, toutes leurs affaires ſans s'être dit un ſeul mot. Suppoſez ces Facteurs aveugles, ſourds & muets, ils ne s'entendront pas moins entr'eux. Ce qui montre que des deux ſens par leſquels nous ſommes actifs, un ſeul ſuffiroit pour nous former un langage.

Il paroît encore par les mêmes obſervations, que l'invention de l'art de communiquer nos idées, dépend moins des

(*) Les Salams ſont des multitudes de choſes les plus communes, comme une orange, un ruban, du charbon, &c. dont l'envoi forme un ſens connu de tous les Amans dans les pays où cette Langue eſt en uſage.

organes qui nous servent à cette communication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, & qui, si ceux-là lui manquoient, lui en feroit employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organisation tout aussi grossiere qu'il vous plaira ; sans doute il acquerra moins d'idées ; mais pourvu seulement qu'il y ait entre lui & ses semblables quelque moyen de communication par lequel l'un puisse agir, & l'autre sentir, ils parviendront à se communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organisation plus que suffisante, & jamais aucun d'eux n'en a fait cet usage. Voilà, ce me semble, une différence bien caractéristique. Ceux d'entr'eux qui travaillent & vivent en commun, les Castors, les Fourmis, les Abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des Castors & celle des Fourmis sont dans le geste & parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes & les autres de ces langues sont naturelles, elles ne sont pas acquises ; les animaux qui les parlent les ont en naissant, ils les ont tous, & par-tout la même : ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, soit en bien, soit en mal ; & pourquoi les animaux n'en font point. Cette seule distinction paroît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je serois curieux de voir cette explication.

CHAPITRE II.

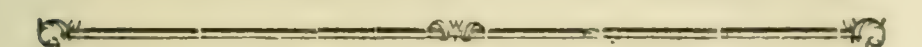
Que la premiere invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions.

Il est donc à croire que les besoins dicterent les premiers gestes, & que les passions arracherent les premieres voix. En suivant, avec ces distinctions, la trace des faits, peut-être faudroit-il raisonner sur l'origine des langues tout autrement qu'on n'a fait jusqu'ici. Le génie des langues orientales, les plus anciennes qui nous soient connues, dément absolument la marche didactique qu'on imagine dans leur composition. Ces langues n'ont rien de méthodique & de raisonné; elles sont vives & figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de Géometres, & nous voyons que ce furent des langues de Poëtes.

Cela dût être. On ne commença pas par raisonner, mais par sentir. On prétend que les hommes inventerent la parole pour exprimer leurs besoins; cette opinion me paroît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins, fut d'écarter les hommes & non de les rapprocher. Il le faloit ainsi pour que l'espece vînt à s'étendre, & que la terre se peuplât promptement, sans quoi le genre humain se fût entassé dans un coin du monde, & tout le reste fût demeuré désert.

De cela seul il suit, avec évidence, que l'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes;

il feroit abfurde que de la caufe qui les écarte, vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? des befoins moraux, des paffions. Toutes les paffions rapprochent les hommes que la néceffité de chercher à vivre force à fe fuir. Ce n'eft ni la faim, ni la foif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colere, qui leur ont arraché les premieres voix. Les fruits ne fe dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir fans parler, on pourfuit en filence la proie dont on veut fe repaître ; mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repouffer un aggreffeur injufte ; la nature dicte des accens, des cris, des plaintes : voilà les plus anciens mots inventés, & voilà pourquoi les premieres langues furent chantantes & paffionnées, avant d'être fimples & méthodiques. Tout ceci n'eft pas vrai, fans diftinction, mais j'y reviendrai ci-après.



CHAPITRE III.

Que le premier langage dût être figuré.

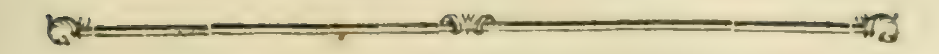
COMME les premiers motifs qui firent parler l'homme, furent des paffions, fes premieres expreffions furent des Tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le fens propre fut trouvé le dernier. On n'appella les chofes de leur vrai nom, que quand on les vit fous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poéfie ; on ne s'avifa de raifonner que long-tems après.

Or, je fens bien qu'ici le Lecteur m'arrête, & me demande

comment une expreſſion peut être figurée avant d'avoir un ſens propre, puiſque ce n'eſt que dans la tranſlation du ſens que conſiſte la figure. Je conviens de cela ; mais pour m'entendre il faut ſubſtituer l'idée que la paſſion nous préſente, au mot que nous tranſpoſons ; car on ne tranſpoſe les mots que parce qu'on tranſpoſe auſſi les idées, autrement le langage figuré ne ſignifieroit rien. Je réponds donc par un exemple.

Un homme ſauvage en rencontrant d'autres ſe ſera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands & plus forts que lui-même ; il leur aura donné le nom de *Géans*. Après beaucoup d'expériences il aura reconnu que ces prétendus Géans n'étant ni plus grands, ni plus forts que lui, leur ſtature ne convenoit point à l'idée qu'il avoit d'abord attachée au mot de Géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux & à lui, tel, par exemple, que le nom d'*Homme*, & laiſſera celui de *Géant* à l'objet faux qui l'avoit frappé durant ſon illuſion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorſque la paſſion nous faſcine les yeux, & que la premiere idée qu'elle nous offre n'eſt pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots & des noms eſt ſans difficulté pour les tours de phraſes. L'image illuſoire offerte par la paſſion, ſe montrant la premiere, le langage qui lui répondoit fut auſſi le premier inventé ; il devint enſuite métaphorique quand l'eſprit éclairé, reconnoiſſant ſa premiere erreur, n'en employa les expreſſions que dans les mêmes paſſions qui l'avoient produite.





CHAPITRE IV.

Des caracteres distinctifs de la premiere Langue & des changemens qu'elle dût éprouver.

LES simples sons sortent naturellement du gosier, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte ; mais les modifications de la langue & du palais qui font articuler, exigent de l'attention, de l'exercice, on ne les fait point sans vouloir les faire, tous les enfans ont besoin de les apprendre, & plusieurs n'y parviennent pas aisément. Dans toutes les langues les exclamations les plus vives sont inarticulées ; les cris, les gémissemens sont de simples voix ; les muets, c'est-à-dire, les sourds ne poussent que des sons inarticulés : le Pere Lami ne conçoit pas même que les hommes en eussent pu jamais inventer d'autres, si Dieu ne leur eût expressément appris à parler. Les articulations sont en petit nombre, les sons sont en nombre infini, les accens qui les marquent peuvent se multiplier de même ; toutes les notes de la Musique sont autant d'accens ; nous n'en avons, il est vrai, que trois ou quatre dans la parole, mais les Chinois en ont beaucoup davantage ; en revanche ils ont moins de consonnes. A cette source de combinaisons, ajoutez celle des tems ou de la quantité, & vous aurez non-seulement plus de mots, mais plus de syllabes diversifiées que la plus riche des langues n'en a besoin.

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire & de

la ſyntaxe, la premiere langue, ſi elle exiſtoit encore, n'eût gardé des caractères originaux qui la diſtingueroient de toutes les autres. Non-ſeulement tous les tours de cette langue devoient être en images, en ſentimens, en figures; mais dans ſa partie mécanique elle devroit répondre à ſon premier objet, & préſenter au ſens, ainſi qu'à l'entendement, les impreſſions preſque inévitables de la paſſion qui cherche à ſe communiquer.

Comme les voix naturelles ſont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations; quelques conſonnes interpoſées effaçant l'hiatus des voyelles, ſuffiroient pour les rendre coulantes & faciles à prononcer. En revanche les ſons ſeroient très-variés, & la diverſité des accens multiplieroit les mêmes voix: la quantité, le rhythme, ſeroient de nouvelles ſources de combinaiſons; en ſorte que les voix, les ſons, l'accent, le nombre, qui ſont de la nature, laiſſant peu de choſe à faire aux articulations qui ſont de convention, l'on chanteroit au lieu de parler; la plupart des mots radicaux ſeroient des ſons imitatifs, ou de l'accent des paſſions, ou de l'effet des objets ſenſibles: l'onomatopée s'y feroit ſentir continuellement.

Cette langue auroit beaucoup de ſynonymes pour exprimer le même être par ſes différens rapports (*); elle auroit peu d'adverbes & de mots abſtraits pour exprimer ces mêmes rapports. Elle auroit beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots compoſés, de particules explétives pour donner de

(*) On dit que l'Arabe a plus de mille mots différens pour dire *un chameau*, plus de cent pour dire *un glaive*, &c.

la

la cadence aux périodes, & de la rondeur aux phrafes; elle auroit beaucoup d'irrégularités & d'anomalies, elle négligeroit l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie & à la beauté des fons; au lieu d'argumens elle auroit des fentences, elle perfuaderoit fans convaincre, & peindroit fans raifonner; elle reffembleroit à la langue Chinoife, à certains égards; à la Grecque, à d'autres; à l'Arabe, à d'autres. Etendez ces idées dans toutes leurs branches, & vous trouverez que le Cratyle de Platon n'eft pas fi ridicule qu'il paroît l'être.



CHAPITRE V.

De l'Ecriture.

QUICONQUE étudiera l'hiftoire & le progrès des langues, verra que plus les voix deviennent monotones, plus les confonnes fe multiplient, & qu'aux accens qui s'effacent, aux quantités qui s'égalifent, on fupplée par des combinaifons grammaticales & par de nouvelles articulations: mais ce n'eft qu'à force de tems que fe font ces changemens. A mefure que les befoins croiffent, que les affaires s'embrouillent, que les lumieres s'étendent, le langage change de caractere; il devient plus jufte & moins paffionné; il fubftitue aux fentimens les idées, il ne parle plus au cœur, mais à la raifon. Par-là-même l'accent s'éteint, l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus trainante,

plus ſourde & plus froide. Ce progrès me paroît tout-à-fait naturel.

Un autre moyen de comparer les langues & de juger de leur ancienneté, ſe tire de l'écriture, & cela en raiſon inverſe de la perfection de cet art. Plus l'écriture eſt groſſiere, plus la langue eſt antique. La premiere maniere d'écrire n'eſt pas de peindre les ſons, mais les objets mêmes, ſoit directement, comme faiſoient les Mexicains, ſoit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egyptiens. Cet état répond à la langue paſſionnée, & ſuppoſe déjà quelque ſociété & des beſoins que les paſſions ont fait naître.

La ſeconde maniere eſt de repréſenter les mots & les propoſitions par des caracteres conventionnels, ce qui ne peut ſe faire que quand la langue eſt tout-à-fait formée & qu'un peuple entier eſt uni par des loix communes; car il y a déjà ici double convention : telle eſt l'écriture des Chinois ; c'eſt-là véritablement peindre les ſons & parler aux yeux.

La troiſieme eſt de décompoſer la voix parlante à un certain nombre de parties élémentaires, ſoit vocales, ſoit articulées, avec leſquelles on puiſſe former tous les mots & toutes les ſyllabes imaginables. Cette maniere d'écrire, qui eſt la nôtre, a dû être imaginée par des peuples commerçans qui, voyageant en pluſieurs pays & ayant à parler pluſieurs langues, furent forcés d'inventer des caracteres qui puſſent être communs à toutes. Ce n'eſt pas préciſément peindre la parole, c'eſt l'analyſer.

Ces trois manieres d'écrire répondent aſſez exactement

aux trois divers états, ſous leſquels on peut conſidérer les hommes raſſemblés en nations. La peinture des objets convient aux peuples ſauvages; les ſignes des mots & des propoſitions aux peuples barbares, & l'alphabet aux peuples policés.

Il ne faut donc pas penſer que cette derniere invention ſoit une preuve de la haute antiquité du peuple inventeur. Au contraire il eſt probable que le peuple qui l'a trouvée avoit en vue une communication plus facile avec d'autres peuples parlant d'autres langues, leſquels du moins étoient ſes contemporains & pouvoient être plus anciens que lui. On ne peut pas dire la même choſe des deux autres méthodes. J'avoue, cependant, que ſi l'on s'en tient à l'hiſtoire & aux faits connus, l'écriture par alphabet paroît remonter auſſi haut qu'aucune autre. Mais il n'eſt pas ſurprenant que nous manquions de monumens des tems où l'on n'écrivoit pas.

Il eſt peu vraiſemblable que les premiers qui s'aviſerent de réſoudre la parole en ſignes élémentaires, aient fait d'abord des diviſions bien exactes. Quand ils s'apperçurent enſuite de l'inſuffiſance de leur analyſe, les uns, comme les Grecs, multiplierent les caracteres de leur alphabet, les autres ſe contenterent d'en varier le ſens ou le ſon par des poſitions ou combinaiſons différentes. Ainſi paroiſſent écrites les inſcriptions des ruines de Tchelminar, dont Chardin nous a tracé des Ectypes. On n'y diſtingue que deux figures ou caracteres (*), mais de diverſes grandeurs & poſés en différens ſens.

(*) *Des gens s'étonnent*, dit Chardin, *que deux figures puiſſent faire tant de lettres, mais pour moi je ne vois pas là de quoi s'étonner ſi fort.*

Cette langue inconnue & d'une antiquité presque effrayante, devoit pourtant être alors bien formée, à en juger par la perfection des arts qu'annoncent la beauté des caracteres (†) & les monumens admirables où se trouvent ces inscriptions. Je ne sais pourquoi l'on parle si peu de ces étonnantes ruines : quand j'en lis la description dans Chardin, je me crois transporté dans un autre monde. Il me semble que tout cela donne furieusement à penser.

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des besoins d'une autre nature, qui naissent plutôt ou plus tard

puisque les lettres de notre Alphabet, qui sont au nombre de vingt-trois, ne sont pourtant composées que de deux lignes, la droite & la circulaire, c'est-à-dire, qu'avec un C & un I, on fait toutes les lettres qui composent nos mots.

(†) *Ce caractere paroît fort beau & n'a rien de confus ni de barbare. L'on diroit que les lettres auroient été dorées; car il y en a plusieurs & surtout des Majuscules, où il paroît encore de l'or, & c'est assurément quelque chose d'admirable & d'inconcevable que l'air n'ait pu manger cette dorure durant tant de siecles. Du reste, ce n'est pas merveille qu'aucun de tous les Savans du monde n'aient jamais rien compris à cette écriture, puisqu'elle n'approche en aucune maniere d'aucune écriture qui soit venue à notre connoissance, au lieu que toutes les écritures connues aujourd'hui, excepté le Chinois, ont beaucoup d'affinité entr'elles, & paroissent venir de la même source. Ce qu'il y a en ceci de plus merveilleux, est que les Guebres qui sont les restes des Anciens Perses, & qui en conservent & perpétuent la Religion, non-seulement ne connoissent pas mieux ces caracteres que nous, mais que leurs caracteres n'y ressemblent pas plus que les nôtres. D'où il s'ensuit, ou que c'est un caractere de cabale; ce qui n'est pas vraisemblable, puisque ce caractere est le commun & naturel de l'édifice en tous endroits, & qu'il n'y en a pas d'autre du même ciseau; ou qu'il est d'une si grande antiquité que nous n'oserions presque le dire.* En effet, Chardin feroit présumer, sur ce passage, que du tems de Cirus & des Mages, ce caractere étoit déjà oublié, & tout aussi peu connu qu'aujourd'hui.

ſelon des circonſtances tout-à-fait indépendantes de la durée des peuples, & qui pourroient n'avoir jamais eu lieu chez des nations très-anciennes. On ignore durant combien de ſiecles l'art des Hyérogliphes fut peut-être la ſeule écriture des Egyptiens, & il eſt prouvé qu'une telle écriture peut ſuffire à un peuple policé, par l'exemple des Mexicains qui en avoient une encore moins commode.

En comparant l'alphabet Cophte à l'alphabet Syriaque ou Phénicien, on juge aiſément que l'un vient de l'autre, & il ne feroit pas étonnant que ce dernier fût l'original, ni que le peuple le plus moderne eût à cet égard inſtruit le plus ancien. Il eſt clair auſſi que l'alphabet Grec vient de l'alphabet Phénicien; l'on voit même qu'il en doit venir. Que Cadmus ou quelque autre l'ait apporté de Phénicie, toujours paroît-il certain que les Grecs ne l'allerent pas chercher & que les Phéniciens l'apporterent eux-mêmes: car, des peuples de l'Aſie & de l'Afrique, ils furent les premiers & preſque les ſeuls (*) qui commercerent en Europe & ils vinrent bien plutôt chez les Grecs que les Grecs n'allerent chez eux: ce qui ne prouve nullement que le peuple Grec ne ſoit pas auſſi ancien que le peuple de Phénicie.

D'abord les Grecs n'adopterent pas ſeulement les caracteres des Phéniciens, mais même la direction de leurs lignes de droite à gauche. Enſuite ils s'aviſerent d'écrire par ſillons, c'eſt-à-dire, en retournant de la gauche à la droite, puis de

(*) Je compte les Carthaginois pour Phéniciens, puiſqu'ils étoient une colonie de Tyr.

la droite à la gauche alternativement (*). Enfin ils écrivirent comme nous faiſons aujourd'hui en recommençant toutes les lignes de gauche à droite. Ce progrès n'a rien que de naturel: l'écriture par ſillons eſt ſans contredit la plus commode à lire. Je ſuis même étonné qu'elle ne ſe ſoit pas établie avec l'impreſſion, mais étant difficile à écrire à la main, elle dut s'abolir quand les manuſcrits ſe multiplierent.

Mais bien que l'alphabet Grec vienne de l'alphabet Phénicien, il ne s'enſuit point que la langue Grecque vienne de la Phénicienne. Une de ces propoſitions ne tient point à l'autre, & il paroît que la langue Grecque étoit déjà fort ancienne, que l'art d'écrire étoit récent & même imparfait chez les Grecs. Juſqu'au ſiége de Troye ils n'eurent que ſeize lettres, ſi toutefois ils les eurent. On dit que Palamede en ajouta quatre & Simonide les quatre autres. Tout cela eſt pris d'un peu loin. Au contraire le Latin, langue plus moderne, eut preſque dès ſa naiſſance un alphabet complet, dont cependant les premiers Romains ne ſe ſervoient gueres, puiſqu'ils commencerent ſi tard d'écrire leur hiſtoire, & que les luſtres ne ſe marquoient qu'avec des clous.

Du reſte il n'y a pas une quantité de lettres ou élémens de la parole abſolument déterminée; les uns en ont plus les autres moins, ſelon les langues & ſelon les diverſes modifications qu'on donne aux voix & aux conſonnes. Ceux qui ne comptent que cinq voyelles ſe trompent fort: les Grecs en

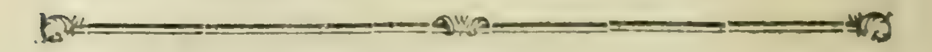
(*) V. Pauſanias Arcad. Les Latins, dans les commencemens, écrivirent de même, & de-là, ſelon Marius Victorinus, eſt venu le mot de *verſus*.

écrivoient ſept, les premiers Romains ſix (*), MM. de Port-Royal en comptent dix, M. Duclos dix-ſept, & je ne doute pas qu'on n'en trouvât beaucoup davantage ſi l'habitude avoit rendu l'oreille plus ſenſible & la bouche plus exercée aux diverſes modifications, dont elles ſont ſuſceptibles. A proportion de la délicateſſe de l'organe, on trouvera plus ou moins de modifications, entre l'*a* aigu & l'*o* grave, entre l'*i* & l'*e* ouvert, &c. C'eſt ce que chacun peut éprouver en paſſant d'une voyelle à l'autre par une voix continue & nuancée; car on peut fixer plus ou moins de ces nuances & les marquer par des caracteres particuliers, ſelon qu'à force d'habitude on s'y eſt rendu plus ou moins ſenſible, & cette habitude dépend des ſortes de voix uſitées dans le langage, auxquelles l'organe ſe forme inſenſiblement. La même choſe peut ſe dire à-peu-près des lettres articulées ou conſonnes. Mais la plupart des nations n'ont pas fait ainſi. Elles ont pris l'alphabet les unes des autres, & repréſenté par les mêmes caracteres, des voix & des articulations très-différentes. Ce qui fait que, quelque exacte que ſoit l'orthographe, on lit toujours ridiculement une autre langue que la ſienne, à moins qu'on n'y ſoit extrêmement exercé.

L'écriture, qui ſemble devoir fixer la langue, eſt préciſément ce qui l'altere; elle n'en change pas les mots mais le génie; elle ſubſtitue l'exactitude à l'expreſſion. L'on rend ſes ſentimens quand on parle & ſes idées quand on écrit. En écrivant on eſt forcé de prendre tous les mots dans l'acception

(*) *Vocales quas Græcè ſeptem, Romulus ſix, uſus poſterior quinque commemorat, y velut græcâ rejectâ.* Mart. Capel. L. III.

commune ; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît ; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, & il n'eſt pas poſſible qu'une langue qu'on écrit garde long-tems la vivacité de celle qui n'eſt que parlée. On écrit les voix & non pas les ſons : or dans une langue accentuée ce ſont les ſons, les accens, les inflexions de toute eſpece qui font la plus grande énergie du langage ; & rendent une phraſe, d'ailleurs commune, propre ſeulement au lieu où elle eſt. Les moyens qu'on prend pour ſuppléer à celui-là étendent, alongent la langue écrite, & paſſant des livres dans le diſcours énervent la parole même (*). En diſant tout comme on l'écriroit on ne fait plus que lire en parlant.



CHAPITRE VI.

S'il eſt probable qu'Homere ait ſu écrire.

QUoi qu'on nous diſe de l'invention de l'alphabet Grec je la crois beaucoup plus moderne qu'on ne la fait, & je fonde principalement cette opinion ſur le caractere de la langue. Il m'eſt venu bien ſouvent dans l'eſprit de douter non-ſeulement qu'Homere ſût écrire ; mais même qu'on écrivit de

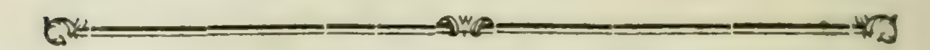
(*) Le meilleur de ces moyens, & qui n'auroit pas ce défaut, ſeroit la ponctuation, ſi on l'eût laiſſée moins imparfaite. Pourquoi, par exemple, n'avons-nous pas de point vocatif? Le point interrogant que nous avons étoit beaucoup moins néceſſaire ; car, par la ſeule conſtruction, on voit ſi l'on

ſon

ſon tems. J'ai grand regret que ce doute ſoit ſi formellement démenti par l'hiſtoire de Bellerophon dans l'Iliade ; comme j'ai le malheur auſſi bien que le Pere Hardouin d'être un peu obſtiné dans mes paradoxes, ſi j'étois moins ignorant, je ſerois bien tenté d'étendre mes doutes ſur cette hiſtoire même, & de l'accuſer d'avoir été ſans beaucoup d'examen interpollée par les compilateurs d'Homere. Non-ſeulement dans le reſte de l'Iliade on voit peu de traces de cet art ; mais j'oſe avancer que toute l'Odiſſée n'eſt qu'un tiſſu de bêtiſes & d'inepties qu'une lettre ou deux euſſent réduit en fumée, au lieu qu'on rend ce poëme raiſonnable & même aſſez bien conduit, en ſuppoſant que ſes héros aient ignoré l'écriture. Si l'Iliade eût été écrite, elle eût été beaucoup moins chantée, les Rhapſodes euſſent été moins recherchés & ſe ſeroient moins multipliés. Aucun autre Poëte n'a été ainſi chanté ſi ce n'eſt le Taſſe à Veniſe, encore n'eſt-ce que par les Gondoliers qui ne ſont pas grands lecteurs. La diverſité des dialectes employés par Homere forme encore un préjugé très-fort. Les dialectes diſtingués par la parole ſe rapprochent & ſe confondent par l'écriture, tout ſe rapporte inſenſiblement à un modele commun. Plus une nation lit & s'inſtruit, plus ſes dialectes s'effacent, & enfin ils ne reſtent plus qu'en forme de jargon chez le peuple, qui lit peu & qui n'écrit point.

interroge ou ſi l'on n'interroge pas, au moins dans notre langue. *Venez-vous* & *vous venez* ne ſont pas la même choſe. Mais comment diſtinguer, par écrit, un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle ? C'eſt-là vraiment une équivoque qu'eût levé le point vocatif. La même équivoque ſe trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas ſentir.

Or ces deux Poëmes étant poſtérieurs au ſiége de Troye; il n'eſt gueres apparent que les Grecs qui firent ce ſiége connuſſent l'écriture, & que le Poëte qui le chanta ne la connût pas. Ces Poëmes reſterent long-tems écrits, ſeulement dans la mémoire des hommes; ils furent raſſemblés par écrit aſſez tard & avec beaucoup de peine. Ce fut quand la Grece commença d'abonder en livres & en poëſie écrite, que tout le charme de celle d'Homere ſe fit ſentir par comparaiſon. Les autres Poëtes écrivoient, Homere ſeul avoit chanté, & ces chants divins n'ont ceſſé d'être écoutés avec raviſſement que quand l'Europe s'eſt couverte de barbares, qui ſe ſont mêlés de juger ce qu'ils ne pouvoient ſentir.



CHAPITRE VII.

De la Proſodie moderne.

NOUS n'avons aucune idée d'une langue ſonore & harmonieuſe, qui parle autant par les ſons que par les voix. Si l'on croit ſuppléer à l'accent par les accens on ſe trompe : on n'invente les accens que quand l'accent eſt déjà perdu (*). Il y a plus ; nous croyons avoir des accens dans

(*) Quelques Savans prétendent, contre l'opinion commune & contre la preuve tirée de tous les anciens manuſcrits, que les Grecs ont connu & pratiqué dans l'écriture les ſignes appellés accens, & ils fondent cette opinion ſur deux paſſages que je vais tranſcrire l'un & l'autre, afin que le lecteur puiſſe juger de leur vrai ſens.

Voici le premier tiré de Ciceron,

notre langue, & nous n'en avons point : nos prétendus accens ne ſont que des voyelles ou des ſignes de quantité ; ils ne marquent aucune variété de ſons. La preuve eſt que ces accens ſe rendent tous, ou par des tems inégaux, ou par des

dans ſon traité de l'Orareur, liv. III. N°. 44.

Hanc diligentiam ſubſequitur modus etiam & forma verborum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur eſſe puerile. Verſus enim veteres illi in hac ſoluta oratione propemodum, hoc eſt, numeros quoſdam, nobis eſſe adhibendos putaverunt. Interſpirationis enim, non defatigationis noſtræ; neque librariorum notis, ſed verborum & ſententiarum modò, interpunctas clauſulas in orationibus eſſe voluerunt : idque Princeps Iſocrates inſtituiſſe fertur, ut inconditam antiquorum dicendi conſuetudinem, delectationis, atque aurium cauſâ (quemadmodum ſcribit diſcipulus ejus Naucrates) numeris adſtringeret.

Namque hæc duo, muſici, qui erant quondam iidem poëtæ, machinati ad voluptatem ſunt verſum, atque cantum, ut & verborum numero, & vocum modo, delectatione vincerent aurium ſatietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, & verborum concluſionem quoad orationis ſeveritas pati poſſet, à poeticâ ad eloquentiam traducenda duxerunt.

Voici le ſecond tiré d'Iſidore, dans ſes Origines. L. I. C. 20.

Præterea quædam ſententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quaſque antiqui ad diſtinctionem ſcripturarum carminibus & hiſtoriis appoſuerunt. Nota, eſt figura propria in litteræ modum poſita, ad demonſtrandum unamquamque verbi ſententiarumque ac verſuum rationem. Notæ autem verſibus apponuntur, numero XXVI. quæ ſunt nominibus infra ſcriptis. &c.

Pour moi je vois-là que du tems de Cicéron, les bons Copiſtes pratiquoient la ſéparation des mots, & certains ſignes équivalens à notre ponctuation. J'y vois encore l'invention du nombre & de la declamation de la proſe attribuée à Iſocrate. Mais je n'y vois point du tout les ſignes écrits, les accens, & quand je les y verrois, on n'en pourroit conclure qu'une choſe que je ne diſpute pas & qui rentre tout-à-fait dans mes principes ; ſavoir que, quand les Romains commencerent à étudier le Grec, les Copiſtes, pour leur en indiquer la prononciation, inventerent les ſignes des accens, des eſprits & de la proſodie, mais il ne s'enſuivroit nullement que ces ſignes fuſſent en uſage parmi les Grecs qui n'en avoient aucun beſoin.

modifications des levres, de la langue ou du palais qui font la diverſité des voix, aucun par des modifications de la glote qui font la diverſité des ſons. Ainſi quand notre circonflexe n'eſt pas une ſimple voix, il eſt une longue ou il n'eſt rien. Voyons à préſent ce qu'il étoit chez les Grecs.

Denis d'Halycarnaſſe dit, que l'élévation du ton dans l'accent aigu & l'abaiſſement dans le grave étoient une quinte; ainſi l'accent proſodique étoit auſſi muſical, ſur-tout le circonflexe, où la voix après avoir monté d'une quinte deſcendoit d'une autre quinte ſur la même ſyllabe (*). On voit aſſez par ce paſſage & par ce qui s'y rapporte, que M. Duclos ne reconnoît point d'accent muſical dans notre langue, mais ſeulement l'accent proſodique & l'accent vocal; on y ajoute un accent orthographique qui ne change rien à la voix, ni au ſon, ni à la quantité, mais qui tantôt indique une lettre ſupprimée comme le circonflexe, & tantôt fixe le ſens équivoque d'un monoſyllabe, tel que l'accent prétendu grave qui diſtingue *où* adverbe de lieu de *ou* particule disjonctive, & *à* pris pour article du même *a* pris pour verbe; cet accent diſtingue à l'œil ſeulement ces monoſyllabes, rien ne les diſtingue à la prononciation (†). Ainſi la définition de l'accent que les François ont généralement adoptée, ne convient à aucun des accens de leur langue.

(*) M. Duclos, Rem. ſur la gram. génér. & raiſonnée, p. 30.

(†) On pourroit croire que c'eſt par ce même accent que les Italiens diſtinguent, par exemple, *è* verbe de *e* conjonction; mais le premier ſe diſtingue à l'oreille par un ſon plus fort & plus appuyé, ce qui rend vocal l'accent dont il eſt marqué: obſervation que le Buonmattei a eu tort de ne pas faire.

Je m'attends bien que plusieurs de leurs grammairiens, prévenus que les accens marquent élévation ou abaissement de voix, se récrieront encore ici au paradoxe, & faute de mettre assez de soins à l'expérience, ils croiront rendre par les modifications de la glote ces mêmes accens qu'ils rendent uniquement en variant les ouvertures de la bouche ou les positions de la langue. Mais voici ce que j'ai à leur dire pour constater l'expérience & rendre ma preuve sans replique.

Prenez exactement avec la voix l'unisson de quelque instrument de Musique, & sur cet unisson prononcez de suite tous les mots françois les plus diversement accentués que vous pourrez rassembler; comme il n'est pas ici question de l'accent oratoire, mais seulement de l'accent grammatical, il n'est pas même nécessaire que ces divers mots aient un sens suivi. Observez en parlant ainsi, si vous ne marquez pas sur ce même son tous les accens aussi sensiblement, aussi nettement que si vous prononciez sans gêne en variant votre ton de voix. Or, ce fait supposé, & il est incontestable, je dis que puisque tous vos accens s'expriment sur le même ton, ils ne marquent donc pas des sons différens. Je n'imagine pas ce qu'on peut répondre à cela.

Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de Musique sur les mêmes paroles, n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent étoit déterminé, l'air le seroit aussi. Dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien.

Les langues modernes de l'Europe sont toutes du plus au moins dans le même cas. Je n'en excepte pas même l'italienne. La langue italienne, non plus que la françoise, n'est

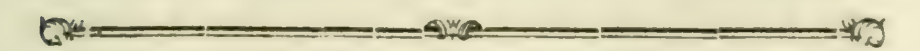
point par elle-même une langue muſicale. La différence eſt ſeulement que l'une ſe prête à la Muſique, & que l'autre ne s'y prête pas.

Tout ceci mene à la confirmation de ce principe, que par un progrès naturel toutes les langues lettrées doivent changer de caractere & perdre de la force en gagnant de la clarté; que plus on s'attache à perfectionner la grammaire & la logique, plus on accélere ce progrès, & que pour rendre bientôt une langue froide & monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.

On connoît les langues dérivées par la différence de l'orthographe à la prononciation. Plus les langues ſont antiques & originales, moins il y a d'arbitraire dans la maniere de les prononcer, par conſéquent moins de complication de caracteres pour déterminer cette prononciation. *Tous les ſignes proſodiques des anciens*, dit M. Duclos, *ſuppoſé que l'emploi en fût bien fixé*, *ne valoient pas encore l'uſage.* Je dirai plus; ils y furent ſubſtitués. Les anciens Hébreux n'avoient ni points, ni accens, ils n'avoient pas même des voyelles. Quand les autres Nations ont voulu ſe mêler de parler Hébreu, & que les Juifs ont parlé d'autres langues, la leur a perdu ſon accent; il a fallu des points, des ſignes pour le régler, & cela a bien plus rétabli le ſens des mots que la prononciation de la langue. Les Juifs de nos jours, parlant Hébreu, ne ſeroient plus entendus de leurs ancêtres.

Pour ſavoir l'Anglois, il faut l'apprendre deux fois, l'une à le lire, & l'autre à le parler. Si un Anglois lit à haute voix, & qu'un étranger jette les yeux ſur le livre, l'étranger

n'apperçoit aucun rapport entre ce qu'il voit & ce qu'il entend. Pourquoi cela? parce que l'Angleterre ayant été successivement conquise par divers peuples, les mots se sont toujours écrits de même, tandis que la maniere de les prononcer a souvent changé. Il y a bien de la différence entre les signes qui déterminent le sens de l'écriture & ceux qui reglent la prononciation. Il seroit aisé de faire avec les seules consonnes une langue fort claire par écrit, mais qu'on ne sauroit parler. L'Algebre a quelque chose de cette langue-là. Quand une langue est plus claire par son orthographe que par sa prononciation, c'est un signe qu'elle est plus écrite que parlée; telle pouvoit être la langue savante des Egyptiens; telles sont pour nous les langues mortes. Dans celles qu'on charge de consonnes inutiles, l'écriture semble même avoir précédé la parole, & qui ne croiroit la Polonoise dans ce cas-là? Si cela étoit, le Polonois devroit être la plus froide de toutes les langues.



CHAPITRE VIII.

Différence générale & locale dans l'Origine des Langues.

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici convient aux langues primitives en général, & aux progrès qui résultent de leur durée, mais n'explique ni leur origine, ni leurs différences. La principale cause qui les distingue est locale, elle vient des climats où elles naissent, & de la maniere dont elles se forment;

c'eſt à cette cauſe qu'il faut remonter pour concevoir la différence générale & caractériſtique qu'on remarque entre les langues du midi & celles du nord. Le grand défaut des Européens eſt de philoſopher toujours ſur les origines des choſes, d'après ce qui ſe paſſe autour d'eux. Ils ne manquent point de nous montrer les premiers hommes, habitant une terre ingrate & rude, mourant de froid & de faim, empreſſés à ſe faire un couvert & des habits ; ils ne voient par-tout que la neige & les glaces de l'Europe ; ſans ſonger que l'eſpece humaine, ainſi que toutes les autres, a pris naiſſance dans les pays chauds, & que ſur les deux tiers du globe l'hiver eſt à peine connu. Quand on veut étudier les hommes il faut regarder près de ſoi ; mais pour étudier l'homme il faut apprendre à porter ſa vue au loin ; il faut d'abord obſerver les différences pour découvrir les propriétés.

Le genre-humain né dans les pays chauds, s'étend de-là dans les pays froids ; c'eſt dans ceux-ci qu'il ſe multiplie & reflue enſuite dans les pays chauds. De cette action & réaction, viennent les révolutions de la terre & l'agitation continuelle de ſes habitans. Tâchons de ſuivre dans nos recherches l'ordre même de la nature. J'entre dans une longue digreſſion ſur un ſujet ſi rebattu qu'il en eſt trivial, mais auquel il faut toujours revenir malgré qu'on en ait pour trouver l'origine des inſtitutions humaines.



CHAPITRE

CHAPITRE IX.

Formation des Langues Méridionales.

DANS les premiers tems (*) les hommes épars sur la face de la terre n'avoient de société que celle de la famille, de loix que celles de la nature, de langue que le geste & quelques sons inarticulés (†). Ils n'étoient liés par aucune idée de fraternité commune, & n'ayant aucun arbitre que la force, ils se croyoient ennemis les uns des autres. C'étoient leur foiblesse & leur ignorance qui leur donnoient cette opinion. Ne connoissant rien, ils craignoient tout, ils attaquoient pour se défendre. Un homme abandonné seul sur la face de la terre, à la merci du genre-humain, devoit être un animal féroce. Il étoit prêt à faire aux autres tout le mal qu'il craignoit d'eux. La crainte & la foiblesse sont les sources de la cruauté.

Les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumieres. La pitié, bien que naturelle au cœur de

(*) J'appelle les premiers tems ceux de la dispersion des hommes, à quelque âge du genre-humain qu'on veuille en fixer l'époque.

(†) Les véritables langues n'ont point une origine domestique, il n'y a qu'une convention plus générale & plus durable qui les puisse établir. Les Sauvages de l'Amérique ne parlent presque jamais que hors de chez eux; chacun garde le silence dans sa cabane, il parle par signes à sa famille, & ces signes sont peu fréquens, parce qu'un Sauvage est moins inquiet, moins impatient qu'un Européen, qu'il n'a pas tant de besoins, & qu'il prend soin d'y pourvoir lui-même.

l'homme, refteroit éternellement inactive fans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laiffons-nous émouvoir à la pitié? En nous tranfportant hors de nous-mêmes; en nous identifiant avec l'être fouffrant. Nous ne fouffrons qu'autant que nous jugeons qu'il fouffre; ce n'eft pas dans nous, c'eft dans lui que nous fouffrons. Qu'on fonge combien ce tranfport fuppofe de connoiffances acquifes! Comment imaginerois-je des maux dont je n'ai nulle idée? comment fouffrirois-je en voyant fouffrir un autre, fi je ne fais pas même qu'il fouffre, fi j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui & moi? Celui qui n'a jamais réfléchi, ne peut être ni clément, ni jufte, ni pitoyable : il ne peut pas non plus être méchant & vindicatif. Celui qui n'imagine rien, ne fent que lui-même; il eft feul au milieu du genre-humain.

La réflexion naît des idées comparées, & c'eft la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un feul objet n'a point de comparaifon à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, & toujours les mêmes dès fon enfance, ne les compare point encore, parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention néceffaire pour les examiner : mais à mefure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connoître; dans ceux qui nous font connus nous lui cherchons des rapports : c'eft ainfi que nous apprenons à confidérer ce qui eft fous nos yeux, & que ce qui nous eft étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.

Appliquez ces idées aux premiers hommes, vous verrez la raifon de leur barbarie. N'ayant jamais rien vu que ce qui étoit autour d'eux, cela même ils ne le connoiffoient pas;

ils ne se connoissoient pas eux-mêmes. Ils avoient l'idée d'un pere, d'un fils, d'un frere, & non pas d'un homme. Leur cabane contenoit tous leurs semblables; un étranger, une bête, un monstre, étoient pour eux la même chose : hors eux & leur famille, l'univers entier ne leur étoit rien.

De-là, les contradictions apparentes qu'on voit entre les peres des nations : tant de naturel & tant d'inhumanité, des mœurs si féroces & des cœurs si tendres, tant d'amour pour leur famille & d'aversion pour leur espece. Tous leurs sentimens concentrés entre leurs proches, en avoient plus d'énergie. Tout ce qu'ils connoissoient leur étoit cher. Ennemis du reste du monde qu'ils ne voyoient point & qu'ils ignoroient, ils ne haïssoient que ce qu'ils ne pouvoient connoître.

Ces tems de barbarie étoient le siecle d'or, non parce que les hommes étoient unis, mais parce qu'ils étoient séparés. Chacun, dit-on, s'estimoit le maître de tout, cela peut être; mais nul ne connoissoit & ne desiroit que ce qui étoit sous sa main : ses besoins, loin de le rapprocher de ses semblables l'en éloignoient. Les hommes, si l'on veut, s'attaquoient dans la rencontre, mais ils se rencontroient rarement. Par tout régnoit l'état de guerre, & toute la terre étoit en paix.

Les premiers hommes furent chasseurs ou bergers, & non pas laboureurs; les premiers biens furent des troupeaux & non pas des champs. Avant que la propriété de la terre fût partagée, nul ne pensoit à la cultiver. L'Agriculture est un art qui demande des instrumens; semer pour recueillir est une précaution qui demande de la prévoyance. L'homme en société cherche à s'étendre, l'homme isolé se resserre. Hors

de la portée où ſon œil peut voir, & où ſon bras peut atteindre, il n'y a plus pour lui ni droit, ni propriété. Quand le Cyclope a roulé la pierre à l'entrée de ſa caverne, ſes troupeaux & lui ſont en ſureté. Mais qui garderoit les moiſſons de celui pour qui les loix ne veillent pas ?

On me dira que Caïn fut laboureur & que Noé planta la vigne. Pourquoi non? Ils étoient ſeuls, qu'avoient-ils à craindre? D'ailleurs ceci ne fait rien contre moi; j'ai dit ci-devant ce que j'entendois par les premiers tems. En devenant fugitif Caïn fut bien forcé d'abandonner l'agriculture; la vie errante des deſcendans de Noé dut auſſi la leur faire oublier; il falut peupler la terre avant de la cultiver; ces deux choſes ſe font mal enſemble. Durant la premiere diſperſion du genre-humain, juſqu'à ce que la famille fût arrêtée, & que l'homme eût une habitation fixe, il n'y eut plus d'agriculture. Les peuples qui ne ſe fixent point ne ſauroient cultiver la terre; tels furent autrefois les Nomades, tels furent les Arabes vivant ſous des tentes, les Scythes dans leurs chariots, tels ſont encore aujourd'hui les Tartares errans, & les Sauvages de l'Amérique.

Généralement chez tous les peuples dont l'origine nous eſt connue, on trouve les premiers barbares voraces & carnaciers plutôt qu'agriculteurs & granivores. Les Grecs nomment le premier qui leur apprit à labourer la terre, & il paroît qu'ils ne connurent cet art que fort tard: mais quand ils ajoutent qu'avant Triptolême ils ne vivoient que de gland, ils diſent une choſe ſans vraiſemblance & que leur propre hiſtoire dement; car ils mangeoient de la chair avant Trip-

toleme, puisqu'il leur défendit d'en manger. On ne voit pas, au reste, qu'ils aient tenu grand compte de cette défense.

Dans les festins d'Homere, on tue un bœuf pour régaler ses hôtes, comme on tueroit de nos jours un cochon de lait. En lisant qu'Abraham servit un veau à trois personnes, qu'Eumée fit rôtir deux chevreaux pour le diner d'Ulisse, & qu'autant en fit Rebecca pour celui de son mari, on peut juger quels terribles dévoreurs de viande étoient les hommes de ces tems-là. Pour concevoir les repas des anciens on n'a qu'à voir aujourd'hui ceux des Sauvages; j'ai failli dire ceux des Anglois.

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre-humain. Quand les hommes commencerent à se fixer ils défrichoient quelque peu de terre autour de leur cabane, c'étoit un jardin plutôt qu'un champ. Le peu de grain qu'on recueilloit se broyoit entre deux pierres, on en faisoit quelques gâteaux qu'on cuisoit sous la cendre, ou sur la braise, ou sur une pierre ardente, dont on ne mangeoit que dans les festins. Cet antique usage qui fut consacré chez les Juifs par la Pâque, se conserve encore aujourd'hui dans la Perse & dans les Indes. On n'y mange que des pains sans levain, & ces pains en feuilles minces se cuisent & se consomment à chaque repas. On ne s'est avisé de faire fermenter le pain que quand il en a fallu davantage, car la fermentation se fait mal sur une petite quantité.

Je sais qu'on trouve déjà l'agriculture en grand dès le tems des Patriarches. Le voisinage de l'Egypte avoit dû la porter de bonne heure en Palestine. Le livre de Job, le plus ancien,

peut-être, de tous les livres qui existent, parle de la culture des champs, il compte cinq cents paires de bœufs parmi les richesses de Job; ce mot de paires montre ces bœufs accouplés pour le travail; il est dit positivement que ces bœufs labouroient quand les Sabéens les enleverent, & l'on peut juger quelle étendue de pays devoient labourer cinq cents paires de bœufs.

Tout cela est vrai; mais ne confondons point les tems. L'âge patriarchal que nous connoissons est bien loin du premier âge. L'écriture compte dix générations de l'un à l'autre dans ces siecles où les hommes vivoient long-tems. Qu'ont-ils fait durant ces dix générations? Nous n'en savons rien. Vivant épars & presque sans société, à peine parloient-ils: comment pouvoient-ils écrire? & dans l'uniformité de leur vie isolée quels événemens nous auroient-ils transmis?

Adam parloit; Noé parloit; soit. Adam avoit été instruit par Dieu même. En se divisant, les enfans de Noé abandonnerent l'agriculture, & la langue commune périt avec la premiere société. Cela seroit arrivé quand il n'y auroit jamais eu de tour de Babel. On a vu dans des Isles désertes des solitaires oublier leur propre langue: rarement après plusieurs générations, des hommes hors de leurs pays conservent leur premier langage, même ayant des travaux communs & vivant entr'eux en société.

Epars dans ce vaste désert du monde, les hommes retomberent dans la stupide barbarie où ils se seroient trouvés s'ils étoient nés de la terre. En suivant ces idées si naturelles, il est aisé de concilier l'autorité de l'Ecriture avec les monu-

mens antiques, & l'on n'est pas réduit à traiter de fables des traditions aussi anciennes que les peuples qui nous les ont transmises.

Dans cet état d'abrutissement il falloit vivre. Les plus actifs, les plus robustes, ceux qui alloient toujours en avant ne pouvoient vivre que de fruits & de chasse; ils devinrent donc chasseurs, violens, sanguinaires; puis avec le tems guerriers, conquérans, usurpateurs. L'histoire a souillé ses monumens des crimes de ces premiers Rois; la guerre & les conquêtes ne sont que des chasses d'hommes. Après les avoir conquis, il ne leur manquoit que de les dévorer. C'est ce que leurs successeurs ont appris à faire.

Le plus grand nombre, moins actif & plus paisible, s'arrêta le plutôt qu'il put, assembla du bétail, l'apprivoisa, le rendit docile à la voix de l'homme, pour s'en nourrir, apprit à le garder, à le multiplier; & ainsi commença la vie pastorale.

L'industrie humaine s'étend avec les besoins qui la font naître. Des trois manieres de vivre possibles à l'homme, savoir la chasse, le soin des troupeaux & l'agriculture, la premiere exerce le corps à la force, à l'adresse, à la course; l'ame au courage, à la ruse; elle endurcit l'homme & le rend féroce. Le pays des chasseurs n'est pas long-tems celui de la chasse (*), il faut poursuivre au loin le gibier, de-là l'équitation. Il

(*) Le métier de chasseur n'est point favorable à la population. Cette observation qu'on a faite quand les Isles de St. Domingue & de la Tortue étoient habitées par des boucaniers, se confirme par l'état de l'Amérique Septentrionale. On ne voit point que les peres d'aucune nation nombreuse,

faut atteindre le même gibier qui fuit; de-là les armes légeres, la fronde, la flêche, le javelot. L'art pastoral, pere du repos & des passions oiseuses est celui qui se suffit le plus à lui-même. Il fournit à l'homme, presque sans peine, la vie & le vêtement; il lui fournit même sa demeure; les tentes des premiers bergers étoient faites de peaux de bêtes: le toît de l'arche & du tabernacle de Moïse n'étoit pas d'une autre étoffe. A l'égard de l'agriculture, plus lente à naître, elle tient à tous les arts; elle amene la propriété, le gouvernement, les loix, & par degré la misere & les crimes, inséparables pour notre espece, de la science du bien & du mal. Aussi les Grecs ne regardoient-ils pas seulement Triptoleme comme l'inventeur d'un art utile, mais comme un instituteur & un sage, duquel ils tenoient leur premiere discipline & leurs premieres loix. Au contraire, Moïse semble porter un jugement d'improbation sur l'agriculture, en lui donnant un méchant pour inventeur & faisant rejetter de Dieu ses offrandes: on diroit que le premier laboureur annonçoit dans son caractere les mauvais effets de son art. L'auteur de la Genese avoit vu plus loin qu'Hérodote.

A la division précédente se rapportent les trois états de l'homme considéré par rapport à la société. Le Sauvage est chasseur, le Barbare est berger, l'homme civil est laboureur.

Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, soit qu'on observe les premieres mœurs on voit que tout se rapporte,

aient été chasseurs par-tout; ils ont tous été agriculteurs [illegible] La chasse doit donc moins être considérée ici comme ressource de subsistance, que comme un accessoire de l'état pastoral.

dans

dans ſon principe aux moyens de pourvoir à la ſubſiſtance, & quant à ceux de ces moyens qui raſſemblent les hommes, ils ſont déterminés par le climat & par la nature du ſol. C'eſt donc auſſi par les mêmes cauſes qu'il faut expliquer la diverſité des langues & l'oppoſition de leurs caracteres.

Les climats doux, les pays gras & fertiles ont été les premiers peuplés & les derniers où les nations ſe ſont formées, parce que les hommes s'y pouvoient paſſer plus aiſément les uns des autres, & que les beſoins qui font naître la ſociété, s'y ſont faits ſentir plus tard.

Suppoſez un printems perpétuel ſur la terre; ſuppoſez partout de l'eau, du bétail, des pâturages; ſuppoſez les hommes, ſortant des mains de la nature, une fois diſperſés parmi tout cela: je n'imagine pas comment ils auroient jamais renoncé à leur liberté primitive & quitté la vie iſolée & paſtorale, ſi convenable à leur indolence naturelle (*), pour s'impoſer ſans néceſſité l'eſclavage, les travaux, les miſeres inſéparables de l'état ſocial.

Celui qui voulut que l'homme fût ſociable, toucha du doigt l'axe du globe & l'inclina ſur l'axe de l'univers. A ce léger

(*) Il eſt inconcevable à quel point l'homme eſt naturellement pareſſeux. On diroit qu'il ne vit que pour dormir, végéter, reſter immobile; à peine peut-il ſe réſoudre à ſe donner les mouvemens néceſſaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien ne maintient tant les Sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuſe indolence. Les paſſions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naiſſent que dans la ſociété. Ne rien faire eſt la premiere & la plus forte paſſion de l'homme après celle de ſe conſerver. Si l'on y regardoit bien, l'on verroit que, même parmi nous, c'eſt pour parvenir au repos que chacun travaille; c'eſt encore la pareſſe qui nous rend laborieux.

mouvement je vois changer la face de la terre & décider la vocation du genre-humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée ; je vois édifier les Palais & les Villes ; je vois naître les arts, les loix, le commerce ; je vois les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder comme les flots de la mer : je vois les hommes rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde, digne monument de l'union sociale & de l'utilité des arts.

La terre nourrit les hommes ; mais quand les premiers besoins les ont dispersés, d'autres besoins les rassemblent, & c'est alors seulement qu'ils parlent & qu'ils font parler d'eux. Pour ne pas me trouver en contradiction avec moi-même, il faut me laisser le tems de m'expliquer.

Si l'on cherche en quels lieux sont nés les peres du genre-humain, d'où sortirent les premieres colonies, d'où vinrent les premieres émigrations, vous ne nommerez pas les heureux climats de l'Asie-mineure, ni de la Sicile, ni de l'Afrique, pas même de l'Egypte ; vous nommerez les sables de la Chaldée, les rochers de la Phénicie. Vous trouverez la même chose dans tous les tems. La Chine a beau se peupler de Chinois, elle se peuple aussi de Tartares ; les Scythes ont inondé l'Europe & l'Asie ; les montagnes de Suisse versent actuellement dans nos régions fertiles une colonie perpétuelle qui promet de ne point tarir.

Il est naturel, dit-on, que les habitans d'un pays ingrat le quittent pour en occuper un meilleur. Fort bien ; mais pourquoi ce meilleur pays, au lieu de fourmiller de ses propres

habitans fait-il place à d'autres? Pour ſortir d'un pays ingrat il y faut être. Pourquoi donc tant d'hommes y naiſſent-ils par préférence ? On croiroit que les pays ingrats ne devroient ſe peupler que de l'excédent des pays fertiles, & nous voyons que c'eſt le contraire. La plupart des Peuples Latins ſe diſoient Aborigenes (*), tandis que la grande Grece, beaucoup plus fertile, n'étoit peuplée que d'étrangers. Tous les peuples Grecs avouoient tirer leur origine de diverſes colonies, hors celui dont le ſol étoit le plus mauvais, ſavoir le Peuple Attique, lequel ſe diſoit Autocthone ou né de lui-même. Enfin ſans percer la nuit des tems, les ſiecles modernes offrent une obſervation déciſive ; car quel climat au monde eſt plus triſte que celui qu'on nomma la fabrique du genre-humain?

Les aſſociations d'hommes ſont en grande partie l'ouvrage des accidens de la nature ; les déluges particuliers, les mers extravaſées, les éruptions des volcans, les grands tremblemens de terre, les incendies allumés par la foudre & qui détruiſoient les forêts, tout ce qui dût effrayer & diſperſer les ſauvages habitans d'un pays, dût enſuite les raſſembler pour réparer en commun les pertes communes. Les traditions des malheurs de la terre, ſi fréquens dans les anciens tems, montrent de quels inſtrumens ſe ſervit la Providence pour forcer les humains à ſe rapprocher. Depuis que les ſociétés ſont établies, ces grands accidens ont ceſſé & ſont devenus plus rares ; il ſemble que cela doit encore être ; les mêmes mal-

(*) Ces noms d'*Autocthones* & d'*Aborigenes* ſignifient ſeulement que les premiers habitans du pays étoient Sauvages, ſans ſociétés, ſans loix, ſans traditions, & qu'ils peuplerent avant de parler.

heurs qui raſſemblerent les hommes épars, diſperſeroient ceux qui ſont réunis.

Les révolutions des ſaiſons ſont une autre cauſe plus générale & plus permanente, qui dût produire le même effet dans les climats expoſés à cette variété. Forcés de s'approviſionner pour l'hiver, voilà les habitans dans le cas de s'entre-aider, les voilà contraints d'établir entr'eux quelque ſorte de convention. Quand les courſes deviennent impoſſibles & que la rigueur du froid les arrête, l'ennui les lie autant que le beſoin. Les Lapons enſevelis dans leurs glaces, les Eſquimaux, le plus ſauvage de tous les peuples, ſe raſſemblent l'hiver dans leurs cavernes, & l'été ne ſe connoiſſent plus. Augmentez d'un degré leur développement & leurs lumieres, les voilà réunis pour toujours.

L'eſtomac ni les inteſtins de l'homme ne ſont pas faits pour digérer la chair crue, en général ſon goût ne la ſupporte pas; à l'exception peut-être des ſeuls Eſquimaux, dont je viens de parler, les Sauvages mêmes grillent leurs viandes. A l'uſage du feu, néceſſaire pour les cuire, ſe joint le plaiſir qu'il donne à la vue, & ſa chaleur agréable au corps. L'aſpect de la flamme qui fait fuir les animaux attire l'homme (*). On ſe raſſemble autour d'un foyer commun, on y fait des feſtins, on y danſe; les doux liens de l'habitude y rapprochent inſenſi-

(*) Le feu fait grand plaiſir aux animaux ainſi qu'à l'homme, lorſqu'ils ſont accoutumés à ſa vue & qu'ils ont ſenti ſa douce chaleur. Souvent même il ne leur ſeroit guere moins utile qu'à nous, au moins pour réchauffer leurs petits. Cependant on n'a jamais ouï dire qu'aucune bête, ni ſauvage ni domeſtique, ait acquis aſſez d'induſtrie pour faire du feu, même à notre exemple.

blement l'homme de ſes ſemblables, & ſur ce foyer ruſtique brûle le feu ſacré qui porte au fond des cœurs le premier ſentiment de l'humanité.

Dans les pays chauds, les ſources & les rivieres, inégalement diſperſées, ſont d'autres points de réunion d'autant plus néceſſaires que les hommes peuvent moins ſe paſſer d'eau que de feu. Les Barbares ſur-tout qui vivent de leurs troupeaux, ont beſoin d'abreuvoirs communs, & l'hiſtoire des plus anciens tems nous apprend, qu'en effet c'eſt-là que commencerent & leurs traités & leurs querelles (*). La facilité des eaux peut retarder la ſociété des habitans dans les lieux bien arroſés. Au contraire, dans les lieux arides il falut concourir à creuſer des puits, à tirer des canaux pour abreuver le bétail. On y voit des hommes aſſociés de tems preſque immémorial, car il faloit que le pays reſtât déſert ou que le travail humain le rendît habitable. Mais le penchant que nous avons à tout rapporter à nos uſages, rend ſur ceci quelques réflexions néceſſaires.

Le premier état de la terre différoit beaucoup de celui où elle eſt aujourd'hui, qu'on la voit parée ou défigurée par la main des hommes. Le cahos que les Poëtes ont feint dans

Voilà donc ces êtres raiſonneurs qui forment, dit-on, devant l'homme une ſociété fugitive, dont, cependant, l'intelligence n'a pu s'élever juſqu'à tirer d'un caillou des étincelles, & les recueillir, ou conſerver au moins quelques feux abandonnés! Par ma foi les Philoſophes ſe moquent de nous tout ouvertement. On voit bien par leurs écrits qu'en effet ils nous prennent pour des bêtes.

(*) Voyez l'exemple de l'un & de l'autre au chapitre 21 de la Geneſe, entre Abraham & Abimelec, au ſujet du puits du ferment.

les élémens régnoit dans ſes productions. Dans ces tems reculés, où les révolutions étoient fréquentes, où mille accidens changeoient la nature du ſol & les aſpects du terrain, tout croiſſoit confuſément, arbres, légumes, arbriſſeaux, herbages; nulle eſpece n'avoit le tems de s'emparer du terrain qui lui convenoit le mieux & d'y étouffer les autres; elles ſe ſéparoient lentement, peu-à-peu, & puis un bouleverſement ſurvenoit qui confondoit tout.

Il y a un tel rapport entre les beſoins de l'homme & les productions de la terre, qu'il ſuffit qu'elle ſoit peuplée, & tout ſubſiſte; mais avant que les hommes réunis miſſent par leurs travaux communs une balance entre ſes productions, il faloit pour qu'elles ſubſiſtaſſent toutes, que la nature ſe chargeât ſeule de l'équilibre que la main des hommes conſerve aujourd'hui; elle maintenoit ou rétabliſſoit cet équilibre par des révolutions, comme ils le maintiennent ou rétabliſſent par leur inconſtance. La guerre qui ne régnoit pas encore entr'eux, ſembloit régner entre les élémens; les hommes ne brûloient point de Villes, ne creuſoient point de mines, n'abattoient point d'arbres; mais la nature allumoit des volcans, excitoit des tremblemens de terre, le feu du Ciel conſumoit des forêts. Un coup de foudre, un déluge, une exhalaiſon faiſoient alors en peu d'heures ce que cent mille bras d'hommes font aujourdhui dans un ſiecle. Sans cela je ne vois pas comment le ſyſtême eût pu ſubſiſter & l'équilibre ſe maintenir. Dans les deux regnes organiſés, les grandes eſpeces euſſent à la longue abſorbé les petites (*). Toute la terre n'eût bientôt été

(*) On prétend que, par une ſorte d'action & de réaction naturelle, les diverſes eſpeces du regne animal ſe maintiendroient d'elles-mêmes dans

couverte que d'arbres & de bêtes féroces ; à la fin tout eût péri.

Les eaux auroient perdu peu-à-peu la circulation qui vivifie la terre. Les montagnes se dégradent & s'abaissent, les fleuves charient, la mer se comble & s'étend, tout tend insensiblement au niveau; la main des hommes retient cette pente & retarde ce progrès; sans eux il seroit plus rapide, & la terre seroit peut-être déjà sous les eaux. Avant le travail humain les sources mal distribuées se répandoient plus inégalement, fertilisoient moins la terre, en abreuvoient plus difficilement les habitans. Les rivieres étoient souvent inaccessibles, leurs bords escarpés ou marécageux : l'art humain ne les retenant point dans leurs lits, elles en sortoient fréquemment, s'extravasoient à droite ou à gauche, changeoient leurs directions & leurs cours, se partageoient en diverses branches ; tantôt on les trouvoit à sec, tantôt des sables mouvans en défendoient l'approche; elles étoient comme n'existant pas, & l'on mouroit de soif au milieu des eaux.

Combien de pays arides ne sont habitables que par les saignées & par les canaux que les hommes ont tiré des fleuves. La Perse presque entiere ne subsiste que par cet artifice :

un balancement perpétuel qui leur tiendroit lieu d'équilibre. Quand l'espece devorante se sera, dit-on, trop multipliée aux dépens de l'espece dévorée, alors ne trouvant plus de subsistance, il faudra que la premiere diminue & laisse à la seconde le tems de se repeupler ; jusqu'à ce que, fournissant de nouveau une subsistance abondante à l'autre, celle-ci diminue encore, tandis que l'espece dévorante se repeuple de nouveau. Mais une telle oscillation ne me paroit point vraisemblable : car, dans ce systeme, il faut qu'il y ait un tems où l'espece qui sert de proie, augmente & ou celle qui s'en nourrit diminue ; ce qui me semble contre toute raison.

la Chine fourmille de peuple à l'aide de ſes nombreux canaux: ſans ceux des Pays-Bas ils ſeroient inondés par les fleuves, comme ils le ſeroient par la mer ſans leurs digues: l'Egypte, le plus fertile pays de la terre, n'eſt habitable que par le travail humain. Dans les grandes plaines dépourvues de rivieres & dont le ſol n'a pas eſſez de pente, on n'a d'autre reſſource que les puits. Si donc les premiers Peuples dont il ſoit fait mention dans l'hiſtoire, n'habitoient pas dans les pays gras ou ſur de faciles rivages, ce n'eſt pas que ces climats heureux fuſſent déſerts, mais c'eſt que leurs nombreux habitans, pouvant ſe paſſer les uns des autres, vécurent plus longtems iſolés dans leurs familles & ſans communication. Mais dans les lieux arides où l'on ne pouvoit avoir de l'eau que par des puits, il falut bien ſe réunir pour les creuſer ou du moins s'accorder pour leur uſage. Telle dût être l'origine des ſociétés & des langues dans les pays chauds.

Là ſe formerent les premiers liens des familles; là furent les premiers rendez-vous des deux ſexes. Les jeunes filles venoient chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes hommes venoient abreuver leurs troupeaux. Là des yeux accoutumés aux mêmes objets dès l'enfance, commencerent d'en voir de plus doux. Le cœur s'émut à ces nouveaux objets, un attrait inconnu le rendit moins ſauvage, il ſentit le plaiſir de n'être pas ſeul. L'eau devint inſenſiblement plus néceſſaire, le bétail eut ſoif plus ſouvent; on arrivoit en hâte & l'on partoit à regret. Dans cet âge heureux où rien ne marquoit les heures, rien n'obligeoit à les compter; le tems n'avoit d'autre meſure que l'amuſement & l'ennui. Sous de vieux chênes vainqueurs

vainqueurs des ans, une ardente jeuneſſe oublioit par degrés ſa férocité, on s'apprivoiſoit peu-à-peu les uns avec les autres; en s'efforçant de ſe faire entendre, on apprit à s'expliquer. Là ſe firent les premieres fêtes, les pieds bondiſſoient de joie, le geſte empreſſé ne ſuffiſoit plus, la voix l'accompagnoit d'accens paſſionnés, le plaiſir & le deſir confondus enſemble, ſe faiſoient ſentir à la fois. Là fut enfin le vrai berceau des peuples, & du pur criſtal des fontaines ſortirent les premiers feux de l'amour.

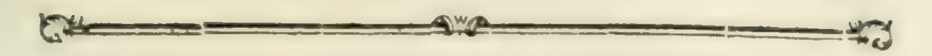
Quoi donc! Avant ce tems les hommes naiſſoient-ils de la terre? Les générations ſe ſuccédoient-elles ſans que les deux ſexes fuſſent unis, & ſans que perſonne s'entendît? Non, il y avoit des familles, mais il n'y avoit point de nations; il y avoit des langues domeſtiques, mais il n'y avoit point de langues populaires; il y avoit des mariages, mais il n'y avoit point d'amour. Chaque famille ſe ſuffiſoit à elle-même & ſe perpétuoit par ſon ſeul ſang. Les enfans nés des mêmes parens croiſſoient enſemble, & trouvoient peu-à-peu des manieres de s'expliquer entr'eux; les ſexes ſe diſtinguoient avec l'âge, le penchant naturel ſuffiſoit pour les unir, l'inſtinct tenoit lieu de paſſion, l'habitude tenoit lieu de préférence, on devenoit maris & femmes ſans avoir ceſſé d'être frere & ſœur (*). Il n'y avoit là rien d'aſſez animé pour

(*) Il falut bien que les premiers hommes épouſaſſent leurs ſœurs. Dans la ſimplicité des premieres mœurs, cet uſage ſe perpétua ſans inconvénient, tant que les familles reſterent iſolées, & même après la réunion des plus anciens peuples; mais la loi qui l'abolit n'eſt pas moins ſacrée pour être d'inſtitution humaine. Ceux qui ne la regardent que par la liaiſon

dénouer la langue, rien qui pût arracher aſſez fréquemment les accens des paſſions ardentes, pour les tourner en inſtitutions, & l'on en peut dire autant des beſoins rares & peu preſſans, qui pouvoient porter quelques hommes à concourir à des travaux communs: l'un commençoit le baſſin de la fontaine, & l'autre l'achevoit enſuite, ſouvent ſans avoir eu beſoin du moindre accord, & quelquefois même ſans s'être vus. En un mot, dans les climats doux, dans les terrains fertiles, il falut toute la vivacité des paſſions agréables pour commencer à faire parler les habitans. Les premieres langues, filles du plaiſir & non du beſoin, porterent long-tems l'enſeigne de leur pere; leur accent ſéducteur ne s'effaça qu'avec les ſentimens qui les avoient fait naître, lorſque de nouveaux beſoins introduits parmi les hommes forcerent chacun de ne ſonger qu'à lui-même & de retirer ſon cœur au dedans de lui.

qu'elle forme entre les familles, n'en voient pas le côté le plus important. Dans la familiarité que le commerce domeſtique établit néceſſairement entre les deux ſexes, du moment qu'une ſi ſainte loi ceſſeroit de parler au cœur & d'en impoſer aux ſens, il n'y auroit plus d'honnêteté parmi les hommes, & les plus effroyables mœurs cauſeroient bientôt la deſtruction du genre-humain.





CHAPITRE X.

Formation des Langues du Nord.

A la longue tous hommes deviennent femblables, mais l'ordre de leur progrès eft différent. Dans les climats méridionaux, où la nature eft prodigue, les befoins naiffent des paffions, dans les pays froids où elle eft avare, les paffions naiffent des befoins, & les langues, triftes filles de la néceffité, fe fentent de leur dure origine.

Quoique l'homme s'accoutume aux intempéries de l'air, au froid, au mal-aife, même à la faim, il y a pourtant un point où la nature fuccombe. En proie à ces cruelles épreuves, tout ce qui eft débile périt; tout le refte fe renforce, & il n'y a point de milieu entre la vigueur & la mort. Voilà d'où vient que les peuples feptentrionaux font fi robuftes; ce n'eft pas d'abord le climat qui les a rendus tels, mais il n'a fouffert que ceux qui l'étoient, & il n'eft pas étonnant que les enfans gardent la bonne conftitution de leurs peres.

On voit déjà que les hommes, plus robuftes, doivent avoir des organes moins délicats, leurs voix doivent être plus âpres & plus fortes. D'ailleurs, quelle différence entre les inflexions touchantes qui viennent des mouvemens de l'ame aux cris qu'arrachent les befoins phyfiques? Dans ces affreux climats où tout eft mort durant neuf mois de l'année, où le foleil n'échauffe l'air quelques femaines que pour apprendre

aux habitans de quels biens ils sont privés, & prolonger leur misere, dans ces lieux où la terre ne donne rien qu'à force de travail, & où la source de la vie semble être plus dans les bras que dans le cœur, les hommes, sans cesse occupés à pourvoir à leur subsistance, songeoient à peine à des liens plus doux, tout se bornoit à l'impulsion physique, l'occasion faisoit le choix, la facilité faisoit la préférence. L'oisiveté qui nourrit les passions, fit place au travail qui les reprime. Avant de songer à vivre heureux, il faloit songer à vivre. Le besoin mutuel unissant les hommes, bien mieux que le sentiment n'auroit fait, la société ne se forma que par l'industrie, le continuel danger de périr ne permettoit pas de se borner à la langue du geste, & le premier mot ne fut pas chez eux, *aimez-moi*, mais *aidez-moi*.

Ces deux termes, quoi qu'assez semblables, se prononcent d'un ton bien différent. On n'avoit rien à faire sentir, on avoit tout à faire entendre; il ne s'agissoit donc pas d'énergie, mais de clarté. A l'accent que le cœur ne fournissoit pas, on substitua des articulations fortes & sensibles, & s'il y eut dans la forme du langage quelque impression naturelle, cette impression contribuoit encore à sa dureté.

En effet, les hommes septentrionaux ne sont pas sans passions, mais ils en ont d'une autre espece. Celles des pays chauds sont des passions voluptueuses, qui tiennent à l'amour & à la mollesse. La nature fait tant pour les habitans qu'ils n'ont presque rien à faire. Pourvu qu'un Asiatique ait des femmes & du repos, il est content. Mais dans le Nord où les habitans consomment beaucoup sur un sol ingrat, des

hommes ſoumis à tant de beſoins ſont faciles à irriter; tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiete: comme ils ne ſubſiſtent qu'avec peine, plus ils ſont pauvres, plus ils tiennent au peu qu'ils ont; les approcher c'eſt attenter à leur vie. Delà leur vient ce tempérament iraſcible, ſi prompt à ſe tourner en fureur contre tout ce qui les bleſſe. Ainſi leurs voix les plus naturelles ſont celles de la colere & des menaces, & ces voix s'accompagnent toujours d'articulations fortes qui les rendent dures & bruyantes.



CHAPITRE XI.

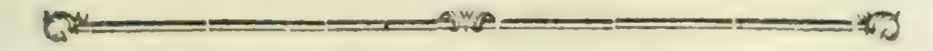
Réflexions ſur ces différences.

VOILA ſelon mon opinion, les cauſes phyſiques les plus générales de la différence caractériſtique des primitives langues. Celles du Midi durent être vives, ſonores, accentuées, éloquentes, & ſouvent obſcures à force d'énergie: celles du Nord durent être ſourdes, rudes, articulées, criardes, monotones, claires à force de mots plutôt que par une bonne conſtruction. Les langues modernes cent fois mêlées & refondues, gardent encore quelque choſe de ces différences. Le François, l'Anglois, l'Allemand ſont le langage privé des hommes qui s'entre-aident, qui raiſonnent entr'eux de ſang-froid, ou de gens emportés qui ſe fâchent: mais les miniſtres des Dieux, annonçant les myſteres ſacrés, les ſages donnant des loix aux peuples, les chefs entraînant la multitude

doivent parler Arabe ou Perſan (*). Nos langues valent mieux écrites que parlées, & l'on nous lit avec plus de plaiſir qu'on ne nous écoute. Au contraire, les langues orientales écrites perdent leur vie & leur chaleur. Le ſens n'eſt qu'à moitié dans les mots, toute ſa force eſt dans les accens. Juger du génie des Orientaux par leurs livres, c'eſt vouloir peindre un homme ſur ſon cadavre.

Pour bien apprécier les actions des hommes, il faut les prendre dans tous leurs rapports, & c'eſt ce qu'on ne nous apprend point à faire. Quand nous nous mettons à la place des autres, nous nous y mettons toujours tels que nous ſommes modifiés, non tels qu'ils doivent l'être, & quand nous penſons les juger ſur la raiſon, nous ne faiſons que comparer leurs préjugés aux nôtres. Tel pour ſavoir lire un peu d'Arabe ſourit en feuilletant l'Alcoran, qui, s'il eut entendu Mahomet l'annoncer en perſonne dans cette langue éloquente & cadencée, avec cette voix ſonore & perſuaſive qui ſéduiſoit l'oreille avant le cœur, & ſans ceſſe animant ſes ſentences de l'accent de l'enthouſiaſme, ſe fût proſterné contre terre en criant : grand Prophete, envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyr; nous voulons vaincre ou mourir pour vous. Le fanatiſme nous paroît toujours riſible, parce qu'il n'a point de voix parmi nous pour ſe faire entendre. Nos fanatiques même ne ſont pas de vrais fanatiques, ce ne ſont que des fripons ou des foux. Nos langues, au lieu d'inflexions pour des inſpirés, n'ont que des cris pour des poſſédés du Diable.

(*) Le Turc eſt une langue ſeptentrionale.



CHAPITRE XII.

Origine de la Musique & ses rapports.

AVEC les premieres voix se formerent les premieres articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictoit les uns ou les autres. La colere arrache des cris menaçans, que la langue & le palais articulent; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glote qui la modifie & cette voix devient un son. Seulement les accens en sont plus fréquens ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence & les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, & pare la voix de tout leur éclat; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premieres chansons : les retours périodiques & mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accens firent naître la poësie & la Musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'étoit que la langue même pour ces heureux climats & ces heureux tems, où les seuls besoins pressans qui demandoient le concours d'autrui étoient ceux que le cœur faisoit naître.

Les premieres histoires, les premieres harangues, les premieres loix furent en vers; la poësie fut trouvée avant la prose; cela devoit être, puisque les passions parlerent avant la raison. Il en fut de même de la Musique; il n'y eut point

d'abord d'autre Musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le ſon varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la meſure, & l'on parloit autant par les ſons & par le rhythme, que par les articulations & les voix. Dire & chanter étoient autrefois la même choſe, dit Strabon; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poëſie eſt la ſource de l'éloquence (*). Il faloit dire que l'une & l'autre eurent la même ſource & ne furent d'abord que la même choſe. Sur la maniere dont ſe lierent les premieres ſociétés, étoit-il étonnant qu'on mît en vers les premieres hiſtoires, & qu'on chantât les premieres loix? Etoit-il étonnant que les premiers Grammairiens ſoumiſſent leur art à la Muſique & fuſſent à la fois profeſſeurs de l'un & de l'autre (†)?

Une langue qui n'a que des articulations & des voix, n'a donc que la moitié de ſa richeſſe; elle rend des idées, il eſt vrai, mais pour rendre des ſentimens, des images, il lui faut encore un rhythme & des ſons, c'eſt-à-dire, une mélodie: voilà ce qu'avoit la langue Grecque, & ce qui manque à la nôtre.

Nous ſommes toujours dans l'étonnement ſur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poëſie & de la muſique parmi les Grecs; ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes, parce que nous n'en éprouvons plus de pareils, & tout ce

(*) Géogr. L. I.

(†) *Archytas atque Aristoxenes etiam ſubjectam grammaticen muſicæ putaverunt, & eoſdem utriuſque rei præceptores fuiſſe... Tum Eupolis apud quem Prodamus & muſicen & litteras docet. Et Maricas, qui eſt Hyperbolus, nihil ſe ex muſicis ſcire niſi litteras confitetur.* Quintil. L. I. C. X.

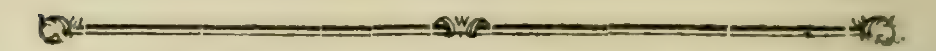
que

que nous pouvons gagner fur nous en les voyant fi bien atteftés, eft de faire femblant de les croire par complaifance pour nos favans (*). Burette ayant traduit comme il put en notes de notre Mufique certains morceaux de Mufique grecque, eut la fimplicité de faire exécuter ces morceaux à l'Académie des Belles-Lettres, & les Académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette expérience dans un pays dont la Mufique eft indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'Opéra françois à exécuter par tels Muficiens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnoître. Ce font pourtant ces mêmes François qui prétendoient juger la mélodie d'une ode de Pindare mife en Mufique il y a deux mille ans!

J'ai lu qu'autrefois en Amérique, les Indiens voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramaffoient à terre des balles de moufquet; puis les jettant avec la main en faifant un grand

(*) Sans doute il faut faire en toute chofe déduction de l'exagération grecque, mais c'eft auffi trop donner au préjugé moderne que de pouffer ces déductions jufqu'à faire évanouir toutes les différences. " Quand la Mufique des ,, Grecs, dit l'Abbé Terraffon, du ,, tems d'Amphion & d'Orphée, en ,, étoit au point où elle eft aujourd'hui dans les villes les plus éloi- ,, gnées de la Capitale; c'eft alors ,, qu'elle fufpendoit le cours des fleu- ,, ves, qu'elle attiroit les chênes & ,, qu'elle faifoit mouvoir les rochers. ,, Aujourd'hui qu'elle eft arrivée à un ,, très-haut point de perfection, on ,, l'aime beaucoup, on en pénetre ,, même les beautés, mais elle laiffe ,, tout à fa place. Il en a été ainfi des ,, vers d'Homere, Poëte né dans les ,, tems qui fe reffentoient encore de ,, l'enfance de l'efprit humain, en ,, comparaifon de ceux qui l'ont fuivi. ,, On s'eft extafié fur fes vers, & l'on ,, fe contente aujourd'hui de goûter ,, & d'eftimer ceux des bons Poëtes... On ne peut nier que l'Abbé Terraffon n'eût quelquefois de la philofophie; mais ce n'eft furement pas dans ce paffage qu'il en a montré.

bruit de la bouche, ils étoient tout ſurpris de n'avoir tué perſonne. Nos orateurs, nos muſiciens, nos ſavans reſſemblent à ces Indiens. Le prodige n'eſt pas qu'avec notre Muſique nous ne faſſions plus ce que faiſoient les Grecs avec la leur; il feroit, au contraire, qu'avec des inſtrumens ſi différens on produisît les mêmes effets.



CHAPITRE XIII.

De la Mélodie.

L'HOMME eſt modifié par ſes ſens, perſonne n'en doute; mais faute de diſtinguer les modifications, nous en confondons les cauſes; nous donnons trop & trop peu d'empire aux ſenſations; nous ne voyons pas que ſouvent elles ne nous affectent point ſeulement comme ſenſations, mais comme ſignes ou images, & que leurs effets moraux ont auſſi des cauſes morales. Comme les ſentimens qu'excite en nous la Peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la Muſique a ſur nos ames n'eſt point l'ouvrage des ſons. De belles couleurs bien nuancées plaiſent à la vue, mais ce plaiſir eſt purement de ſenſation. C'eſt le deſſein, c'eſt l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie & de l'ame, ce ſont les paſſions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce ſont les objets qu'elles repréſentent qui viennent nous affecter. L'intérêt & le ſentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant, nous touchent encore dans une

eſtampe ; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien.

La mélodie fait précifément dans la Muſique ce que fait le deſſein dans la Peinture ; c'eſt elle qui marque les traits & les figures, dont les accords & les ſons ne ſont que les couleurs ; mais, dira-t-on, la mélodie n'eſt qu'une ſucceſſion de ſons ; ſans doute ; mais le deſſein n'eſt auſſi qu'un arrangement de couleurs. Un orateur ſe ſert d'encre pour tracer ſes écrits ; eſt-ce à dire que l'encre ſoit une liqueur fort éloquente ?

Suppoſez un pays où l'on n'auroit aucune idée du deſſein, mais où beaucoup de gens, paſſant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiroient exceller en Peinture ; ces gens-là raiſonneroient de la nôtre précifément comme nous raiſonnons de la Muſique des Grecs. Quand on leur parleroit de l'émotion que nous cauſent de beaux tableaux & du charme de s'attendrir devant un ſujet pathétique, leurs ſavans approfondiroient auſſi-tôt la matiere, compareroient leurs couleurs aux nôtres, examineroient ſi notre verd eſt plus tendre ou notre rouge plus éclatant ; ils chercheroient quels accords de couleurs peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colere ? Les Burettes de ce pays-là raſſembleroient ſur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux ; puis on ſe demanderoit avec ſurpriſe ce qu'il y a de ſi merveilleux dans ce coloris ?

Que ſi dans quelque nation voiſine on commençoit à former quelque trait, quelque ébauche de deſſein, quelque figure encore imparfaite, tout cela paſſeroit pour du barbouillage,

pour une Peinture capricieuse & baroque, & l'on s'en tiendroit, pour conserver le goût, à ce beau simple, qui véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances, de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes sans aucun trait.

Enfin, peut-être à force de progrès on viendroit à l'expérience du prisme. Aussi-tôt quelque Artiste célebre établiroit là-dessus un beau systême. Messieurs, leur diroit-il, pour bien philosopher, il faut remonter aux causes physiques. Voilà la décomposition de la lumiere, voilà toutes les couleurs primitives, voilà leurs rapports, leurs proportions ; voilà les vrais principes du plaisir que vous fait la Peinture. Tous ces mots mystérieux de dessein, de représentation, de figure, sont une pure charlatanerie des Peintres François, qui, par leurs imitations pensent donner je ne sais quels mouvemens à l'ame, tandis qu'on sait qu'il n'y a que des sensations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux, mais voyez mes teintes.

Les Peintres François, continueroit-il, ont peut-être observé l'arc-en-ciel, ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance & quelque instinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les vrais principes de l'art. Que dis-je, de l'art? De tous les arts, Messieurs, de toutes les sciences. L'analyse des couleurs, le calcul des réfractions du prisme vous donnent les seuls rapports exacts qui soient dans la nature, la regle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'est que rapport. On sait donc tout quand on sait peindre, on sait tout quand on sait assortir des couleurs.

Que dirions-nous du Peintre assez dépourvu de sentiment

& de goût pour raiſonner de la ſorte, & borner ſtupidement au phyſique de ſon art le plaiſir que nous fait la Peinture? Que dirions-nous du Muſicien qui, plein de préjugés ſemblables, croiroit voir dans la ſeule harmonie la ſource des grands effets de la Muſique? Nous enverrions le premier mettre en couleur des boiſeries, & nous condamnerions l'autre à faire des Opéra françois.

Comme donc la Peinture n'eſt pas l'art de combiner des couleurs d'une maniere agréable à la vue, la Muſique n'eſt pas non plus l'art de combiner des ſons d'une maniere agréable à l'oreille. S'il n'y avoit que cela, l'une & l'autre ſeroient au nombre des ſciences naturelles & non pas des beaux-arts. C'eſt l'imitation ſeule qui les éleve à ce rang. Or, qu'eſt-ce qui fait de la Peinture un art d'imitation? C'eſt le deſſein. Qu'eſt-ce qui de la Muſique en fait un autre? C'eſt la mélodie.



CHAPITRE XIV.

De l'Harmonie.

LA beauté des ſons eſt de la nature; leur effet eſt purement phyſique; il réſulte du concours des diverſes particules d'air miſes en mouvement par le corps ſonore, & par toutes ſes aliquotes, peut-être à l'infini; le tout enſemble donne une ſenſation agréable: tous les hommes de l'univers prendront plaiſir à écouter de beaux ſons; mais ſi ce plaiſir n'eſt animé par des inflexions mélodieuſes qui leur ſoient familieres,

il ne ſera point délicieux, il ne ſe changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y ſera point accoutumée; c'eſt une langue dont il faut avoir le Dictionnaire.

L'harmonie proprement dite eſt dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y ſont pas exercées; il faut en avoir une longue habitude pour la ſentir & pour la goûter. Les oreilles ruſtiques n'entendent que du bruit dans nos conſonnances. Quand les proportions naturelles ſont altérées, il n'eſt pas étonnant que le plaiſir naturel n'exiſte plus.

Un ſon porte avec lui tous ſes ſons harmoniques concomitans, dans les rapports de force & d'intervalles qu'ils doivent avoir entre eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même ſon. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelque autre conſonnance, vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez; vous laiſſez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force : en renforçant une conſonnance & non pas les autres, vous rompez la proportion : en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles & votre goût ſont gâtés par un art mal-entendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'uniſſon.

M. Rameau prétend que les deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggerent naturellement leurs baſſes, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien, démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni

baſſé, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette baſſe, mais même elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple uniſſon.

Quand on calculeroit mille ans les rapports des ſons & les loix de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où eſt le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie eſt-elle ſigne, & qu'y a-t-il de commun entre des accords & nos paſſions?

Qu'on faſſe la même queſtion ſur la mélodie, la réponſe vient d'elle-même, elle eſt d'avance dans l'eſprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémiſſemens; tous les ſignes vocaux des paſſions ſont de ſon reſſort. Elle imite les accens des langues, & les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'ame; elle n'imite pas ſeulement, elle parle, & ſon langage inarticulé, mais vif, ardent, paſſionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations muſicales; voilà d'où naît l'empire du chant ſur les cœurs ſenſibles. L'harmonie y peut concourir en certains ſyſtêmes, en liant la ſucceſſion des ſons par quelques loix de modulation, en rendant les intonations plus juſtes, en portant à l'oreille un témoignage aſſuré de cette juſteſſe, en rapprochant & fixant à des intervalles conſonnans & liés, des inflexions inappréciables. Mais en donnant auſſi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie & l'expreſſion, elle efface l'accent paſſionné pour y ſubſtituer l'intervalle harmonique, elle aſſujetit à deux ſeuls modes des chants qui devroient en

avoir autant qu'il y a de tons oratoires, elle efface & détruit des multitudes de sons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans son système; en un mot, elle sépare tellement le chant, de la parole, que ces deux langages se combattent, se contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractere de vérité, & ne se peuvent réunir sans absurdité dans un sujet pathétique. De-là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les passions fortes & sérieuses; car il sait que dans nos langues, ces passions n'ont point d'inflexions musicales, & que les hommes du Nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant.

La seule harmonie est même insuffisante pour les expressions qui semblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit, il faut que les objets parlent pour se faire entendre; il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espece de discours supplée à la voix de la nature. Le Musicien qui veut rendre du bruit par du bruit, se trompe; il ne connoît ni le foible ni le fort de son art; il en juge sans goût, sans lumieres; apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant; que s'il faisoit croasser des grenouilles, il faudroit qu'il les fît chanter; car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche & qu'il plaise, sans quoi sa maussade imitation n'est rien, & ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression.



CHAPITRE

CHAPITRE XV.

Que nos plus vives ſenſations agiſſent ſouvent par des impreſſions morales.

TANT qu'on ne voudra conſidérer les ſons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la Muſique & de ſon pouvoir ſur les cœurs. Les ſons dans la mélodie, n'agiſſent pas ſeulement ſur nous comme ſons, mais comme ſignes de nos affections, de nos ſentimens; c'eſt ainſi qu'ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, & dont nous y reconnoiſſons l'image. On apperçoit quelque choſe de cet effet moral juſques dans les animaux. L'aboyement d'un chien en attire un autre. Si mon chat m'entend imiter un miaulement, à l'inſtant je le vois attentif, inquiet, agité. S'apperçoit-il que c'eſt moi qui contrefais la voix de ſon ſemblable, il ſe raſſied & reſte en repos. Pourquoi cette différence d'impreſſion, puiſqu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres, & que lui-même y a d'abord été trompé?

Si le plus grand empire qu'ont ſur nous nos ſenſations, n'eſt pas dû à des cauſes morales, pourquoi donc ſommes-nous ſi ſenſibles à des impreſſions qui ſont nulles pour des barbares? Pourquoi nos plus touchantes muſiques ne ſont-elles qu'un vain bruit à l'oreille d'un Caraïbe? Ses nerfs ſont-ils d'une autre nature que les nôtres, pourquoi ne ſont-ils

pas ébranlés de même, ou pourquoi ces mêmes ébranlemens affectent-ils tant les uns & si peu les autres?

On cite en preuve du pouvoir physique des sons, la guérison des piqûres des Tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons absolus, ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte, il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue & des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien, des airs Italiens; au Turc, il faudroit des airs Turcs. Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose: il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle, pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les Cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fievre un Musicien François, elles l'auroient donnée à un Musicien de toute autre nation.

Dans les autres sens, & jusqu'au plus grossier de tous, on peut observer les mêmes différences. Qu'un homme ayant la main posée & l'œil fixé sur le même objet, le croye successivement animé & inanimé, quoique les sens soient frappés de même, quel changement dans l'impression? La rondeur, la blancheur, la fermeté, la douce chaleur, la résistance élastique, le renflement successif, ne lui donnent plus qu'un toucher doux mais insipide, s'il ne croit sentir un cœur plein de vie, palpiter & battre sous tout cela.

Je ne connois qu'un sens aux affections duquel rien de moral ne se mêle: c'est le goût. Aussi la gourmandise n'est-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne sentent rien.

Que celui donc qui veut philosopher sur la force des sen-

ſations, commence par écarter des impreſſions purement ſenſuelles, les impreſſions intellectuelles & morales que nous recevons par la voie des ſens, mais dont ils ne ſont que les cauſes occaſionnelles; qu'il évite l'erreur de donner aux objets ſenſibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'ame qu'ils nous repréſentent. Les couleurs & les ſons peuvent beaucoup comme repréſentations & ſignes, peu de choſe comme ſimples objets des ſens. Des ſuites de ſons ou d'accords m'amuſeront un moment peut-être; mais pour me charmer & m'attendrir, il faut que ces ſuites m'offrent quelque choſe qui ne ſoit ni ſon, ni accord, & qui me vienne émouvoir malgré moi. Les chants mêmes qui ne ſont qu'agréables & ne diſent rien, laſſent encore; car ce n'eſt pas tant l'oreille qui porte le plaiſir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. Je crois qu'en développant mieux ces idées, on ſe fût épargné bien de ſots raiſonnemens ſur la Muſique ancienne. Mais dans ce ſiecle où l'on s'efforce de matérialiſer toutes les opérations de l'ame, & d'ôter toute moralité aux ſentimens humains, je ſuis trompé ſi la nouvelle philoſophie ne devient auſſi funeſte au bon goût qu'à la vertu.



CHAPITRE XVI.

Fausse Analogie entre les couleurs & les sons.

IL n'y a sortes d'absurdités auxquelles les observations physiques n'aient donné lieu dans la considération des Beaux-Arts. On a trouvé dans l'analyse du son, les mêmes rapports que dans celle de la lumiere. Aussi-tôt on a saisi vivement cette analogie, sans s'embarrasser de l'expérience & de la raison. L'esprit de systême a tout confondu, & faute de savoir peindre aux oreilles, on s'est avisé de chanter aux yeux. J'ai vu ce fameux Clavecin, sur lequel on prétendoit faire de la Musique avec des couleurs; c'étoit bien mal connoître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence, & celui des sons dans leur succession.

Toutes les richesses du coloris s'étalent à la fois sur la face de la terre. Du premier coup-d'œil tout est vu; mais plus on regarde & plus on est enchanté. Il ne faut plus qu'admirer & contempler sans cesse.

Il n'en est pas ainsi du son: la nature ne l'analyse point & n'en sépare point les harmoniques; elle les cache, au contraire, sous l'apparence de l'unisson; ou si quelquefois elle les sépare dans le chant modulé de l'homme, & dans le ramage de quelques oiseaux, c'est successivement, & l'un après l'autre; elle inspire des chants & non des accords, elle dicte de la mélodie & non de l'harmonie. Les couleurs sont la

parure des êtres inanimés ; toute matiere est colorée ; mais les sons annoncent le mouvement, la voix annonce un être sensible ; il n'y a que des corps animés qui chantent. Ce n'est pas le Flûteur automate qui joue de la flûte, c'est le Mécanicien qui mesura le vent & fit mouvoir les doigts.

Ainsi chaque sens a son champ qui lui est propre. Le champ de la Musique est le tems, celui de la Peinture est l'espace. Multiplier les sons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'est changer leur économie, c'est mettre l'œil à la place de l'oreille, & l'oreille à la place de l'œil.

Vous dites : comme chaque couleur est déterminée par l'angle de réfraction du rayon qui la donne, de même chaque son est déterminé par le nombre des vibrations du corps sonore, en un tems donné. Or, les rapports de ces angles & de ces nombres étant les mêmes, l'analogie est évidente. Soit ; mais cette analogie est de raison, non de sensation, & ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Premiérement l'angle de réfraction est sensible & mesurable, & non pas le nombre des vibrations. Les corps sonores soumis à l'action de l'air, changent incessamment de dimensions & de sons. Les couleurs sont durables, les sons s'évanouissent, & l'on n'a jamais de certitude que ceux qui renaissent soient les mêmes que ceux qui sont éteints. De plus, chaque couleur est absolue, indépendante, au lieu que chaque son n'est pour nous que relatif, & ne se distingue que par comparaison. Un son n'a par lui-même aucun caractere absolu qui le fasse reconnoître, il est grave ou aigu, fort ou doux par rapport à un autre,

en lui-même il n'eſt rien de tout cela. Dans le ſyſtême harmonique, un ſon quelconque n'eſt rien non plus naturellement ; il n'eſt ni tonique, ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne ſont que des rapports, & que le ſyſtême entier pouvant varier du grave à l'aigu, chaque ſon change d'ordre & de place dans le ſyſtême, ſelon que le ſyſtême change de degré. Mais les propriétés des couleurs ne conſiſtent point en des rapports. Le jaune eſt jaune, indépendant du rouge & du bleu, partout il eſt ſenſible & reconnoiſſable, & ſitôt qu'on aura fixé l'angle de réfraction qui le donne, on ſera ſûr d'avoir le même jaune dans tous les tems.

Les couleurs ne ſont pas dans les corps colorés, mais dans la lumiere ; pour qu'on voye un objet, il faut qu'il ſoit éclairé. Les ſons ont auſſi beſoin d'un mobile, & pour qu'ils exiſtent, il faut que le corps ſonore ſoit ébranlé. C'eſt un autre avantage en faveur de la vue, car la perpétuelle émanation des aſtres eſt l'inſtrument naturel qui agit ſur elle, au lieu que la nature ſeule engendre peu de ſons, & à moins qu'on n'admette l'harmonie des ſpheres céleſtes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par-là que la Peinture eſt plus près de la nature, & que la Muſique tient plus à l'art humain. On ſent auſſi que l'une intéreſſe plus que l'autre, précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme & nous donne toujours quelque idée de nos ſemblables. La Peinture eſt ſouvent morte & inanimée ; elle vous peut tranſporter au fond d'un déſert ; mais ſi-tôt que des ſignes vocaux frappent votre oreille, ils

vous annoncent un être semblable à vous, ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'ame, & s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, & l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie, sans se dire à l'instant, un autre être sensible est ici.

C'est un des plus grands avantages du Musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne sauroit voir, & le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans les tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale & monotone & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, & comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force, ne peut rendre à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non-seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rem-

brunira les murs d'une prifon fouterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & ferein, & répandra de l'Orcheftre une fraîcheur nouvelle fur les bocages. Il ne repréfentera pas directement ces chofes, mais il excitera dans l'ame les mêmes fentimens qu'on éprouve en les voyant.



CHAPITRE XVII.

Erreur des Muficiens nuifible à leur Art.

VOYEZ comment tout nous ramene fans ceffe aux effets moraux dont j'ai parlé, & combien les Muficiens qui ne confiderent la puiffance des fons que par l'action de l'air & l'ébranlement des fibres, font loin de connoître en quoi réfide la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impreffions purement phyfiques, plus ils l'éloignent de fon origine, & plus ils lui ôtent auffi de fa primitive énergie. En quittant l'accent oral & s'attachant aux feules inftitutions harmoniques, la Mufique devient plus bruyante à l'oreille, & moins douce au cœur. Elle a déjà ceffé de parler, bientôt elle ne chantera plus, & alors avec tous fes accords & toute fon harmonie elle ne fera plus aucun effet fur nous.



CHAPITRE XVIII.

Que le ſyſtême muſical des Grecs n'avoit aucun rapport au nôtre.

COMMENT ces changemens ſont-ils arrivés? Par un changement naturel du caractere des langues. On ſait que notre harmonie eſt une invention gothique. Ceux qui prétendent trouver le ſyſtême des Grecs dans le nôtre, ſe moquent de nous. Le ſyſtême des Grecs n'avoit abſolument d'harmonique dans notre ſens, que ce qu'il faloit pour fixer l'accord des inſtrumens ſur des conſonnances parfaites. Tous les peuples qui ont des inſtrumens à cordes, ſont forcés de les accorder par des conſonnances; mais ceux qui n'en ont pas, ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fauſſes, parce qu'elles n'entrent pas dans notre ſyſtême & que nous ne pouvons les noter. C'eſt ce qu'on a remarqué ſur les chants des Sauvages de l'Amérique, & c'eſt ce qu'on auroit dû remarquer auſſi ſur divers intervalles de la Muſique des Grecs, ſi l'on eût étudié cette Muſique avec moins de prévention pour la nôtre.

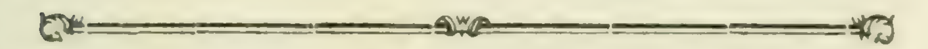
Les Grecs diviſoient leur diagramme par tétracordes, comme nous diviſons notre clavier par octaves, & les mêmes diviſions ſe répétoient exactement chez eux à chaque tétracorde, comme elles ſe répetent chez nous à chaque octave; ſimilitude qu'on n'eût pu conſerver dans l'unité du mode harmo-

nique & qu'on n'auroit pas même imaginée. Mais comme on paſſe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante, il fut naturel qu'ils regardaſſent la répétition des tétracordes, dans leur mélodie orale, comme nous regardons la répétition des octaves dans notre mélodie harmonique.

Ils n'ont reconnu pour conſonnances que celles que nous appellons conſonnances parfaites ; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les ſixtes. Pourquoi cela? C'eſt que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proſcrit de la pratique, & leurs conſonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conſéquent leurs ſixtes majeures & mineures réciproquement altérées de même. Qu'on s'imagine maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir & quels modes harmoniques on peut établir en banniſſant les tierces & les ſixtes du nombre des conſonnances! Si les conſonnances mêmes qu'ils admettoient leur euſſent été connues par un vrai ſentiment d'harmonie, ils les auroient au moins ſous-entendues au-deſſous de leurs chants, la conſonnance tacite des marches fondamentales eût prêté ſon nom aux marches diatoniques qu'elles leur ſuggéroient. Loin d'avoir moins de conſonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la baſſe *ut ſol*, ils euſſent donné le nom de conſonnance à la ſeconde *ut re*.

Mais, dira-t-on, pourquoi donc des marches diatoniques? Par un inſtinct qui dans une langue accentuée & chantante

nous porte à choisir les inflexions les plus commodes : car entre les modifications trop fortes qu'il faut donner à la glotte pour entonner continuellement les grands intervalles des consonnances, & la difficulté de régler l'intonation, dans les rapports très-composés des moindres intervalles, l'organe prit un milieu & tomba naturellement sur des intervalles plus petits que les consonnances, & plus simples que les comma ; ce qui n'empêcha pas que de moindres intervalles n'eussent aussi leur emploi dans des genres plus pathétiques.



CHAPITRE XIX.

Comment la Musique a dégénéré.

A mesure que la langue se perfectionnoit, la mélodie en s'imposant de nouvelles regles perdoit insensiblement de son ancienne énergie, & le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des inflexions. C'est ainsi, par exemple, que la pratique du genre enharmonique s'abolit peu-à-peu. Quand les théâtres eurent pris une forme réguliere, on n'y chantoit plus que sur des modes prescrits, & à mesure qu'on multiplioit les regles de l'imitation, la langue imitative s'affoiblissoit.

L'étude de la Philosophie & le progrès du raisonnement ayant perfectionné la grammaire, ôterent à la langue ce ton vif & passionné qui l'avoit d'abord rendue si chantante. Dès le tems de Ménalippide & de Philoxène, les Symphonistes,

qui d'abord étoient aux gages des Poëtes, & n'exécutoient que sous eux, & pour ainsi dire à leur dictée, en devinrent indépendans, & c'est de cette licence que se plaint si amérement la Musique dans une Comédie de Phérécrate, dont Plutarque nous a conservé le passage. Ainsi la mélodie commençant à n'être plus si adhérente au discours, prit insensiblement une existence à part, & la Musique devint plus indépendante des paroles. Alors aussi cesserent peu-à-peu ces prodiges qu'elle avoit produits, lorsqu'elle n'étoit que l'accent & l'harmonie de la Poésie, & qu'elle lui donnoit sur les passions, cet empire que la parole n'exerça plus dans la suite que sur la raison. Aussi dès que la Grece fut pleine de Sophistes & de Philosophes, n'y vit-on plus ni Poëtes, ni Musiciens célébres. En cultivant l'art de convaincre on perdit celui d'émouvoir. Platon lui-même jaloux d'Homere & d'Euripide, décria l'un & ne put imiter l'autre.

Bientôt la servitude ajouta son influence à celle de la Philosophie. La Grece aux fers perdit ce feu qui n'échauffe que les ames libres, & ne trouva plus pour louer ses tyrans le ton dont elle avoit chanté ses héros. Le mélange des Romains affoiblit encore ce qui restoit au langage d'harmonie & d'accent. Le latin, langue plus sourde & moins musicale, fit tort à la Musique en l'adoptant. Le chant employé dans la Capitale altéra peu-à-peu celui des Provinces; les théâtres de Rome nuisirent à ceux d'Athenes: quand Néron remportoit des prix, la Grece avoit cessé d'en mériter; & la même mélodie, partagée à deux langues, convint moins à l'une & à l'autre.

Enfin arriva la cataſtrophe qui détruiſit les progrès de l'eſprit humain, ſans ôter les vices qui en étoient l'ouvrage. L'Europe inondée de Barbares & aſſervie par des ignorans, perdit à-la-fois ſes ſciences, ſes arts, & l'inſtrument univerſel des uns & des autres, ſavoir la langue harmonieuſe perfectionnée. Ces hommes groſſiers que le Nord avoit engendrés, accoutumerent inſenſiblement toutes les oreilles à la rudeſſe de leur organe; leur voix dure & dénuée d'accent étoit bruyante ſans être ſonore. L'empereur Julien comparoit le parler des Gaulois au croaſſement des grenouilles. Toutes leurs articulations étant auſſi âpres que leurs voix étoient nazardes & ſourdes, ils ne pouvoient donner qu'une ſorte d'éclat à leur chant, qui étoit de renforcer le ſon des voyelles pour couvrir l'abondance & la dureté des conſonnes.

Ce chant bruyant, joint à l'inflexibilité de l'organe, obligea ces nouveaux venus & les peuples ſubjugués qui les imiterent, de ralentir tous les ſons pour les faire entendre. L'articulation pénible & les ſons renforcés concoururent également à chaſſer de la mélodie tout ſentiment de meſure & de rhythme; comme ce qu'il y avoit de plus dur à prononcer étoit toujours le paſſage d'un ſon à l'autre, on n'avoit rien de mieux à faire que de s'arrêter ſur chacun, le plus qu'il étoit poſſible, de le renfler, de le faire éclater le plus qu'on pouvoit. Le chant ne fut bientôt plus qu'une ſuite ennuyeuſe & lente de ſons traînans & criés, ſans douceur, ſans meſure & ſans grace; & ſi quelques ſavans diſoient qu'il faloit obſerver les longues & les breves dans le chant latin, il eſt ſûr au moins qu'on chanta les vers comme de la proſe, & qu'il ne fut plus

queſtion de pieds, de rhythmes, ni d'aucune eſpece de chant meſuré.

Le chant ainſi dépouillé de toute mélodie, & conſiſtant uniquement dans la force & la durée des ſons, dut ſuggérer enfin les moyens de le rendre plus ſonore encore, à l'aide des conſonnances. Pluſieurs voix traînant ſans ceſſe à l'uniſſon des ſons d'une durée illimitée, trouverent par hazard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paroître agréable, & ainſi commença la pratique du diſcant & du contrepoint.

J'ignore combien de ſiecles les Muſiciens tournerent autour des vaines queſtions, que l'effet connu d'un principe ignoré leur fit agiter. Le plus infatigable Lecteur ne ſupporteroit pas dans Jean de Muris, le verbiage de huit ou dix grands Chapitres, pour ſavoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux conſonnances, ſi c'eſt la quinte ou la quarte qui doit être au grave; & quatre cents ans après on trouve encore dans Bontempi des énumérations non moins ennuyeuſes, de toutes les baſſes qui doivent porter la ſixte au lieu de la quinte. Cependant l'harmonie prit inſenſiblement la route que lui preſcrit l'analyſe, juſqu'à ce qu'enfin l'invention du mode mineur & des diſſonances, y eut introduit l'arbitraire dont elle eſt pleine, & que le ſeul préjugé nous empêche d'appercevoir (*).

(*) Rapportant toute l'harmonie à ce principe très-ſimple de la réſonance des cordes dans leurs aliquotes, M. Rameau fonde le mode mineur & la diſſonance ſur ſa prétendue expérience qu'une corde ſonore en mouvement, fait vibrer d'autres cordes plus longues à ſa douzieme & à ſa dix-ſeptieme majeure au grave. Ces cordes, ſelon lui, vibrent & frémiſſent dans toute leur

La mélodie étant oubliée & l'attention du Muſicien s'étant tournée entiérement vers l'harmonie, tout ſe dirigea peu-à-peu ſur ce nouvel objet, les genres, les modes, la gamme, tout reçut des faces nouvelles ; ce furent les ſucceſſions harmoniques qui réglerent la marche des parties. Cette marche ayant uſurpé le nom de mélodie, on ne put méconnoître en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de ſa mere, & notre ſyſtême muſical étant ainſi venu par degrés purement harmonique, il n'eſt pas étonnant que l'accent oral en ait ſouffert, & que la Muſique ait perdu pour nous preſque toute ſon énergie.

Voilà comment le chant devint par degrés un art entiérement ſéparé de la parole dont il tire ſon origine, comment les harmoniques des ſons firent oublier les inflexions de la voix, & comment enfin, bornée à l'effet purement phyſique du concours des vibrations, la Muſique ſe trouva privée des effets moraux qu'elle avoit produits, quand elle étoit doublement la voix de la nature.

longueur, mais elles ne réſonent pas. Voilà, ce me ſemble, une ſinguliere phyſique; c'eſt comme ſi l'on diſoit que le ſoleil luit & qu'on ne voit rien.

Ces cordes plus longues, ne rendant que le ſon de la plus aiguë, parce qu'elles ſe diviſent, vibrent, réſonent à ſon uniſſon, confondent leur ſon avec le ſien, & paroiſſent n'en rendre aucun. L'erreur eſt d'avoir cru les voir vibrer dans toute leur longueur, & d'avoir mal obſervé les nœuds. Deux cordes ſonores formant quelque intervalle harmonique, peuvent faire entendre leur ſon fondamental au grave, même ſans une troiſieme corde, c'eſt l'expérience connue & confirmée de M. Tartini ; mais une corde ſeule n'a point d'autre ſon fondamental que le ſien, elle ne fait point réſoner ni vibrer ſes multiples, mais ſeulement ſon uniſſon & ſes aliquotes. Comme le ſon n'a d'autre cauſe que les vibrations du corps ſonore, & qu'où la cauſe agit librement, l'effet ſuit toujours, ſeparer les vibrations de la réſonance, c'eſt dire une abſurdité

CHAPITRE XX.

Rapport des Langues aux Gouvernemens.

CES progrès ne sont ni fortuits, ni arbitraires, ils tiennent aux vicissitudes des choses. Les langues se forment naturellement sur les besoins des hommes ; elles changent & s'alterent selon les changemens de ces mêmes besoins. Dans les anciens tems, où la persuasion tenoit lieu de force publique, l'éloquence étoit nécessaire. A quoi serviroit-elle aujourd'hui, que la force publique supplée à la persuasion ? L'on n'a besoin ni d'art, ni de figure pour dire, *tel est mon plaisir.* Quels discours restent donc à faire au peuple assemblé ? des sermons. Et qu'importe à ceux qui les font de persuader le peuple, puisque ce n'est pas lui qui nomme aux Bénéfices ? Les langues populaires nous sont devenues aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur derniere forme ; on n'y change plus rien qu'avec du canon & des écus, & comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues, ou des soldats dans les maisons ; il ne faut assembler personne pour cela : au contraire, il faut tenir les sujets épars, c'est la premiere maxime de la politique moderne.

Il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement

donnement des Divans. Nos Prédicateurs se tourmentent, se mettent en sueur dans les Temples, sans qu'on sache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuisés à crier pendant une heure, ils sortent de la chaire à demi-morts. Assurément ce n'étoit pas la peine de prendre tant de fatigue.

Chez les anciens on se faisoit entendre aisément au peuple sur la place publique ; on y parloit tout un jour sans s'incommoder. Les Généraux haranguoient leurs Troupes ; on les entendoit, & ils ne s'épuisoient point. Les historiens modernes qui ont voulu mettre des harangues dans leurs histoires, se sont fait moquer d'eux. Qu'on suppose un homme haranguant en François le peuple de Paris dans la place de Vendôme. Qu'il crie à pleine tête, on entendra qu'il crie, on ne distinguera pas un mot. Hérodote lisoit son histoire aux peuples de la Grece, assemblés en plein air, & tout retentissoit d'applaudissemens. Aujourd'hui l'Académicien qui lit un mémoire, un jour d'assemblée publique, est à peine entendu au bout de la Salle. Si les Charlatans des places abondent moins en France qu'en Italie, ce n'est pas qu'en France ils soient moins écoutés, c'est seulement qu'on ne les entend pas si bien. M. d'Alembert croit qu'on pourroit débiter le Récitatif François à l'Italienne ; il faudroit donc le débiter à l'oreille, autrement on n'entendroit rien du tout. Or, je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre au peuple assemblé, est une langue servile ; il est impossible qu'un peuple demeure libre & qu'il parle cette langue-là.

Je finirai ces réflexions superficielles, mais qui peuvent

en faire naître de plus profondes, par le paſſage qui me les a ſuggérées.

Ce ſeroit la matiere d'un examen aſſez philoſophique, que d'obſerver dans le fait, & de montrer, par des exemples, combien le caractere, les mœurs & les intérêts d'un peuple, influent ſur ſa langue (*).

(*) Remarques ſur la gramm. génér. & raiſon. par M. Duclos, *pag.* II.



LETTRE
SUR
LA MUSIQUE
FRANÇOISE.

AVERTISSEMENT.

La querelle, excitée l'année derniere à l'Opéra, n'ayant abouti qu'à des injures, dites, d'un côté, avec beaucoup d'esprit, & de l'autre avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part; car cette espece de guerre ne me convenoit en aucun sens, & je sentois bien que ce n'étoit pas le tems de ne dire que des raisons. Maintenant que les Bouffons sont congédiés, ou prêts à l'être, & qu'il n'est plus question de Cabales, je crois pouvoir hazarder mon sentiment, & je le dirai avec ma franchise ordinaire, sans craindre en cela, d'offenser personne; il me semble même que, sur un pareil sujet, toute précaution seroit injurieuse pour les Lecteurs; car j'avoue que j'aurois fort mauvaise opinion d'un Peuple (*) qui donneroit à des Chansons une importance ridicule; qui feroit plus de cas de ses Musiciens que de ses Philosophes, & chez lequel il faudroit parler de Musique avec plus de circonspection que des plus graves sujets de morale.

C'est par la raison que je viens d'exposer que, quoique

(*) De peur que mes Lecteurs ne prennent les dernieres lignes de cet alinéa pour une satyre ajoutée après coup, je dois les avertir qu'elles sont tirées exactement de la premiere édition de cette Lettre; tout ce qui suit fut ajoutée dans la seconde.

quelques-uns m'accusent, à ce qu'on dit, d'avoir manqué de respect à la Musique Françoise dans ma premiere édition, le respect beaucoup plus grand & l'estime que je dois à la Nation, m'empêchent de rien changer, à cet égard, dans celle-ci.

Une chose presque incroyable, si elle regardoit tout autre que moi, c'est qu'on ose m'accuser d'avoir parlé de la langue avec mépris, dans un Ouvrage où il n'en peut être question que par rapport à la Musique. Je n'ai pas changé là-dessus un seul mot dans cette édition; ainsi, en la parcourant de sens-froid, le Lecteur pourra voir si cette accusation est juste. Il est vrai que, quoique nous ayons eu d'excellens Poëtes & même quelques Musiciens qui n'étoient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la Poésie, & point du tout à la Musique. Je ne crains pas de m'en rapporter sur ce point aux Poëtes mêmes; car, quant aux Musiciens, chacun sait qu'on peut se dispenser de les consulter sur toute affaire de raisonnement. En revanche, la langue Françoise me paroît celle des Philosophes & des Sages (*): elle semble faite pour être l'organe de la vérité & de la raison: malheur à quiconque offense l'une ou l'autre dans des Ecrits qui la déshonorent. Quant à moi, le plus digne hommage

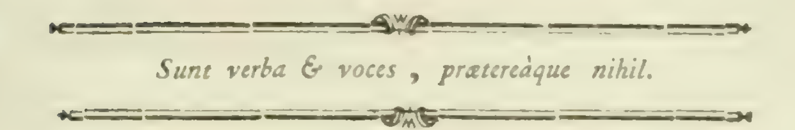
(*) C'est le sentiment de l'Auteur de la Lettre sur les Sourds & les Muets, sentiment qu'il soutient très-bien dans l'addition à cet Ouvrage, & qu'il prouve encore mieux par tous ses Ecrits.

que je croye pouvoir rendre à cette belle & sage langue, dont j'ai le bonheur de faire usage, est de tâcher de ne la point avilir.

Quoique je ne veuille & ne doive point changer de ton avec le Public, que je n'attende rien de lui, & que je me soucie tout aussi peu de ses satires que de ses éloges, je crois le respecter beaucoup plus que cette foule d'Ecrivains mercenaires & dangereux, qui le flattent pour leur intérêt. Ce respect, il est vrai, ne consiste pas dans de vains ménagemens qui marquent l'opinion qu'on a de la foiblesse de ses Lecteurs; mais à rendre hommage à leur jugement, en appuyant, par des raisons solides, le sentiment qu'on leur propose, & c'est ce que je me suis toujours efforcé de faire. Ainsi, de quelque sens qu'on veuille envisager les choses, en appréciant équitablement toutes les clameurs que cette Lettre a excitées, j'ai bien peur, qu'à la fin, mon plus grand tort ne soit d'avoir raison; car je sais trop que celui-là ne me sera jamais pardonné.



LETTRE
SUR
LA MUSIQUE FRANÇOISE.



Sunt verba & voces, prætereàque nihil.

VOus ſouvenez-vous, Monſieur, de l'hiſtoire de cet enfant de Siléſie, dont parle M. de Fontenelle, & qui étoit né avec une dent d'or? Tous les Docteurs de l'Allemagne s'épuiſèrent d'abord en ſavantes diſſertations, pour expliquer comment on pouvoit naître avec une dent d'or: la derniere choſe dont on s'aviſa fut de vérifier le fait, & il ſe trouva que la dent n'étoit pas d'or. Pour éviter un ſemblable inconvénient, avant que de parler de l'excellence de notre Muſique, il ſeroit peut-être bon de s'aſſurer de ſon exiſtence, & d'examiner d'abord, non pas ſi elle eſt d'or, mais ſi nous en avons une.

Les Allemands, les Eſpagnols & les Anglois, ont longtems prétendu poſſéder une Muſique propre à leur langue: en effet, ils avoient des Opéra Nationaux qu'ils admiroient de très-bonne foi, & ils étoient bien perſuadés qu'il y alloit de leur gloire à laiſſer abolir ces chefs-d'œuvres inſupportables à

toutes les oreilles, excepté les leurs. Enfin le plaiſir l'a emporté chez eux ſur la vanité, ou du moins, ils s'en ſont fait une mieux entendue de ſacrifier au goût & à la raiſon, des préjugés qui rendent ſouvent les Nations ridicules, par l'honneur même qu'elles y attachent.

Nous ſommes encore en France à l'égard de notre Muſique, dans les ſentimens où ils étoient alors ſur la leur; mais qui nous aſſurera que pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en ſoit mieux fondé? Ignorons-nous combien l'habitude des plus mauvaiſes choſes peut faſciner nos ſens en leur faveur (*), & combien le raiſonnement & la réflexion ſont

(*) Les curieux ſeront peut-être bien-aiſes de trouver ici le paſſage ſuivant, tiré d'un ancien partiſan du Coin de la Reine, & que je m'abſtiens de traduire pour de fort bonnes raiſons.

Et reverſus eſt Rex piiſſimus Carolus, & celebravit Romæ Paſcha cum Domno Apoſtolico. Ecce orta eſt contentio per dies feſtos Paſchæ inter Cantores Romanorum & Gallorum: dicebant ſe Galli meliùs cantare & pulchriùs quam Romani: dicebant ſe Romani doctiſſimè cantilenas eccleſiaſticas proferre, ſicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ; Gallos corruptè cantare, & cantilenam ſanam deſtruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò, propter ſecuritatem Domni Regis Caroli, valdè exprobrabant Cantoribus Romanis. Romani verò propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos ſtultos, ruſticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant ruſticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piiſſimus Rex Carolus ad ſuos Cantores: dicite palam quis purior eſt, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem eſſe; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte receſſerint, tantò turbulentos & ſordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeſtè corrupiſtis cantilenam eccleſiaſticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores, qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei

ſont néceſſaires pour rectifier dans tous les beaux arts, l'approbation mal-entendue que le peuple donne ſouvent aux productions du plus mauvais goût, & détruire le faux plaiſir qu'il y prend? Ne ſeroit-il donc point à propos, pour bien juger de la Muſique Françoiſe, indépendamment de ce qu'en penſe la populace de tous les états, qu'on eſſayât une fois de la ſoumettre à la coupelle de la raiſon, & de voir ſi elle en ſoutiendra l'épreuve? *Concedo ipſe hoc multis*, diſoit Platon, *voluptate Muſicam judicandam, ſed illam fermè Muſicam eſſe dico pulcherrrimam quæ optimos, ſatiſque eruditos delectet.*

Je n'ai pas deſſein d'approfondir ici cet examen; ce n'eſt pas l'affaire d'une Lettre, ni peut-être la mienne. Je vou-

Theodorum & Benedictum doctiſſimos Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipſè notaverat notâ Romanâ: Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam miſit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Sueſſonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magiſtros ſcholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis diſcere cantare. Correcti ſunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unuſquiſque pro ſuo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc vocant notam Franciſcam: excepto quod tremulas & vinnulas, ſive colliſibiles vel ſecabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magiſterium Cantandi in Metis remanſit; quantùmque Magiſterium Romanum ſuperat Metenſe in arte Cantandi, tantò ſuperat Metenſis Cantilena cæteras ſcholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores ſupradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magiſtros ſecum adduxit in Franciam, & ubique ſtudium litterarum expandere juſſit. Ante ipſum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum ſtudium fuerat liberalium artium.

drois ſeulement tâcher d'établir quelques principes, ſur leſquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les maîtres de l'Art, ou plutôt les Philoſophes puſſent diriger leurs recherches: car, diſoit autrefois un Sage, c'eſt au Poëte à faire de la Poéſie, & au Muſicien à faire de la Muſique; mais il n'appartient qu'au Philoſophe de bien parler de l'une & de l'autre.

Toute Muſique ne peut être compoſée que de ces trois choſes; mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou meſure (*).

Quoique le chant tire ſon principal caractere de la meſure; comme il naît immédiatement de l'harmonie, & qu'il aſſujettit toujours l'accompagnement à ſa marche, j'unirai ces deux parties dans un même article, puis je parlerai de la meſure ſéparément.

L'harmonie ayant ſon principe dans la nature, eſt la même pour toutes les Nations, ou ſi elle a quelques différences, elles ſont introduites par celle de la mélodie; ainſi, c'eſt de la mélodie ſeulement qu'il faut tirer le caractere particulier d'une Muſique Nationale; d'autant plus que ce caractere étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit reſſentir ſa plus grande influence.

On peut concevoir des langues plus propres à la Muſique les unes que les autres; on en peut concevoir qui ne le ſeroient

(*) Quoiqu'on entende par *meſure* la détermination du nombre & du rapport des tems, & par *mouvement* celle du degré de viteſſe, j'ai cru pouvoir ici confondre ces choſes, ſous l'idée générale de modifications de la durée ou du tems.

point du tout. Telle en pourroit être une qui ne seroit composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nazales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes & d'articulations, & qui manqueroit encore d'autres conditions essentielles, dont je parlerai dans l'article de la mesure. Cherchons, par curiosité, ce qui résulteroit de la Musique appliquée à une telle langue.

Premiérement, le défaut d'éclat dans le son des voyelles obligeroit d'en donner beaucoup à celui des notes, & parce que la langue seroit sourde, la Musique seroit criarde. En second lieu, la dureté & la fréquence des consonnes forceroit à exclure beaucoup de mots, à ne procéder sur les autres que par des intonations élémentaires, & la Musique seroit insipide & monotone; sa marche seroit encore lente & ennuyeuse par la même raison, & quand on voudroit presser un peu le mouvement, sa vîtesse ressembleroit à celle d'un corps dur & anguleux qui roule sur le pavé.

Comme une telle Musique seroit dénuée de toute mélodie agréable, on tâcheroit d'y suppléer par des beautés factices & peu naturelles; on la chargeroit de modulations fréquentes & régulieres, mais froides, sans graces & sans expression. On inventeroit des fredons, des cadences, des ports de voix & d'autres agrémens postiches qu'on prodigueroit dans le chant, & qui ne feroient que le rendre plus ridicule sans le rendre moins plat. La Musique avec toute cette maussade parure resteroit languissante & sans expression, & ses images, dénuées de force & d'énergie, peindroient peu d'objets en beaucoup de notes, comme ces écritures gothiques, dont les lignes

remplies de traits & de lettres figurées, ne contiennent que deux ou trois mots, & qui renferment très-peu de sens en un grand espace.

L'impossibilité d'inventer des chants agréables obligeroit les Compositeurs à tourner tous leurs soins du côté de l'harmonie, & faute de beautés réelles, ils y introduiroient des beautés de convention, qui n'auroient presque d'autre mérite que la difficulté vaincue: au lieu d'une bonne Musique, ils imagineroient une Musique savante; pour suppléer au chant, ils multiplieroient les accompagnemens; il leur en coûteroit moins de placer beaucoup de mauvaises parties les unes au-dessus des autres, que d'en faire une qui fût bonne. Pour ôter l'insipidité, ils augmenteroient la confusion; ils croiroient faire de la Musique, & ils ne feroient que du bruit.

Un autre effet qui résulteroit du défaut de mélodie, seroit que les Musiciens n'en ayant qu'une fausse idée, trouveroient par-tout une mélodie à leur maniere: n'ayant pas de véritable chant, les parties de chant ne leur coûteroient rien à multiplier, parce qu'ils donneroient hardiment ce nom à ce qui n'en seroit pas; même jusqu'à la Basse-continue, à l'unisson de laquelle ils feroient sans façon réciter les Basses-tailles, sauf à couvrir le tout d'une sorte d'accompagnement, dont la prétendue mélodie n'auroit aucun rapport à celle de la partie vocale. Par-tout où ils verroient des notes ils trouveroient du chant, attendu qu'en effet leur chant ne seroit que des notes. *Voces, prætereàque nihil.*

Passons maintenant à la mesure, dans le sentiment de la-

quelle consiste en grande partie la beauté & l'expression du chant. La mesure est à-peu-près à la mélodie ce que la Syntaxe est au discours: c'est elle qui fait l'enchaînement des mots, qui distingue les phrases, & qui donne un sens, une liaison au tout. Toute Musique dont on ne sent point la mesure ressemble, si la faute vient de celui qui l'exécute, à une écriture en chiffres, dont il faut nécessairement trouver la clef pour en démêler le sens; mais si en effet cette Musique n'a pas de mesure sensible, ce n'est alors qu'une collection confuse de mots pris au hazard & écrits sans suite, auxquels le Lecteur ne trouve aucun sens, parce que l'Auteur n'y en a point mis.

J'ai dit que toute Musique Nationale tire son principal caractere de la langue qui lui est propre, & je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractere. Comme la Musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant & sa mesure, & les diverses mesures de la Musique vocale n'ont pu naître que des diverses manieres dont on pouvoit scander le discours & placer les breves & les longues les unes à l'égard des autres: ce qui est très-évident dans la Musique Grecque, dont toutes les mesures n'étoient que les formules d'autant de rhythmes fournis par tous les arrangemens des syllabes longues ou breves, & des pieds dont la langue & la Poésie étoient susceptibles. De sorte que quoiqu'on puisse très-bien distinguer dans le rhythme musical la mesure de la prosodie, la mesure du vers, & la mesure du chant, il ne faut pas douter que la Musique la plus agréa-

ble, ou du-moins la mieux cadencée, ne ſoit celle où ces trois meſures concourent enſemble le plus parfaitement qu'il eſt poſſible.

Après ces éclairciſſemens, je reviens à mon hypotheſe, & je ſuppoſe que la même langue, dont je viens de parler, eût une mauvaiſe proſodie, peu marquée, ſans exactitude & ſans préciſion, que les longues & les breves n'euſſent pas entr'elles en durées & en nombres des rapports ſimples & propres à rendre le rhythme agréable, exact, régulier; qu'elle eût des longues plus ou moins longues les unes que les autres, des breves plus ou moins breves, des ſyllabes ni breves, ni longues, & que les différences des unes & des autres fuſſent indéterminées & preſque incommenſurables: il eſt clair que la Muſique Nationale étant contrainte de recevoir dans ſa meſure les irrégularités de la proſodie, n'en auroit qu'une fort vague, inégale & très-peu ſenſible; que le récitatif ſe ſentiroit, ſur-tout, de cette irrégularité; qu'on ne ſauroit preſque comment y faire accorder les valeurs des notes & celles des ſyllabes; qu'on ſeroit contraint d'y changer de meſure à tout moment, & qu'on ne pourroit jamais y rendre les vers dans un rhythme exact & cadencé; que même dans les airs meſurés tous les mouvemens ſeroient peu naturels & ſans préciſion; que pour peu de lenteur qu'on joignît à ce défaut, l'idée de l'égalité des tems ſe perdroit entiérement dans l'eſprit du Chanteur & de l'Auditeur, & qu'enfin la meſure n'étant plus ſenſible, ni ſes retours égaux, elle ne ſeroit aſſujettie qu'au caprice du Muſicien, qui pourroit à chaque inſtant la preſſer ou ralentir à ſon gré, de

forte qu'il ne feroit pas poſſible dans un concert, de ſe paſſer de quelqu'un qui la marquât à tous, ſelon la fantaiſie ou la commodité d'un ſeul.

C'eſt ainſi que les Acteurs contracteroient tellement l'habitude de s'aſſervir la meſure, qu'on les entendroit même l'altérer à deſſein dans les morceaux où le Compoſiteur ſeroit venu à bout de la rendre ſenſible. Marquer la meſure ſeroit une faute contre la compoſition, & la ſuivre en ſeroit une contre le goût du chant ; les défauts paſſeroient pour des beautés, & les beautés pour des défauts ; les vices ſeroient établis en regles, & pour faire de la Muſique au goût de la Nation, il ne faudroit que s'attacher avec ſoin à ce qui déplaît à tous les autres.

Auſſi avec quelque art qu'on cherchât à couvrir les défauts d'une pareille Muſique, il ſeroit impoſſible qu'elle plût jamais à d'autres oreilles qu'à celles des naturels du pays où elle ſeroit en uſage : à force d'eſſuyer des reproches ſur leur mauvais goût, à force d'entendre dans une langue plus favorable de la véritable Muſique, ils chercheroient à en rapprocher la leur, & ne feroient que lui ôter ſon caractere & la convenance qu'elle avoit avec la langue pour laquelle elle avoit été faite. S'ils vouloient dénaturer leur chant, ils le rendroient dur, baroque & preſque inchantable ; s'ils ſe contentoient de l'orner par d'autres accompagnemens que ceux qui lui ſont propres, ils ne feroient que marquer mieux ſa platitude par un contraſte inévitable ; ils ôteroient à leur Muſique la ſeule beauté dont elle étoit ſuſceptible, en ôtant à toutes ſes parties l'uniformité de caractere qui la faiſoit

être une ; & en accoutumant les oreilles à dédaigner le chant pour n'écouter que la ſymphonie, ils parviendroient enfin à ne faire ſervir les voix que d'accompagnement à l'accompagnement.

Voilà par quel moyen la Muſique d'une telle Nation ſe diviſeroit en Muſique vocale & Muſique inſtrumentale ; voilà comment, en donnant des caracteres différens à ces deux eſpeces, on en feroit un tout monſtrueux. La ſymphonie voudroit aller en meſure, & le chant ne pouvant ſouffrir aucune gêne, on entendroit ſouvent dans les mêmes morceaux les Acteurs & l'Orcheſtre ſe contrarier & ſe faire obſtacle mutuellement. Cette incertitude & le mélange des deux caracteres introduiroient dans la maniere d'accompagner, une froideur & une lâcheté qui ſe tourneroit tellement en habitude, que les Symphoniſtes ne pourroient pas, même en exécutant de bonne Muſique, lui laiſſer de la force & de l'énergie. En la jouant comme la leur, ils l'énerveroient entiérement ; ils feroient fort les *doux*, doux les *ſort*, & ne connoîtroient pas une des nuances de ces deux mots. Ces autres mots, *rinforzando*, *dolce* (*), *riſoluto*, *con guſto*, *ſpiritoſo*, *ſoſtenuto*, *con brio*, n'auroient pas même de ſynonymes dans leur langue, & celui d'*expreſſion* n'y auroit aucun ſens. Ils ſubſtitueroient je ne ſais combien de petits ornemens froids & mauſſades à la vigueur du coup d'archet. Quelque nombreux que fût l'Orcheſtre, il ne feroit aucun effet, ou n'en

(*) Il n'y a peut-être pas quatre Symphoniſtes François qui ſachent la différence de *piano* & *dolce*, & c'eſt fort inutilement qu'ils la ſauroient ; car, qui d'entr'eux ſeroit en état de la rendre ?

feroit

ſeroit qu'un très-déſagréable. Comme l'exécution ſeroit toujours lâche, & que les Symphoniſtes aimeroient mieux jouer proprement que d'aller en meſure, ils ne ſeroient jamais enſemble : ils ne pourroient venir à bout de tirer un ſon net & juſte, ni de rien exécuter dans ſon caractère, & les Etrangers ſeroient tout ſurpris qu'à quelques-uns près, un Orcheſtre vanté comme le premier du monde, ſeroit à peine digne des treteaux d'une guinguette (*). Il devroit naturellement arriver que de tels Muſiciens priſſent en haine la Muſique qui auroit mis leur honte en évidence, & bientôt joignant la mauvaiſe volonté au mauvais goût, ils mettroient encore du deſſein prémédité dans la ridicule exécution, dont ils auroient bien pu ſe fier à leur mal-adreſſe.

D'après une autre ſuppoſition contraire à celle que je viens de faire, je pourrois déduire aiſément toutes les qualités d'une véritable Muſique, faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire, & pour porter au cœur les plus douces impreſſions de l'harmonie & du chant ; mais comme ceci nous écarteroit trop de notre ſujet & ſur-tout des idées qui nous ſont connues, j'aime mieux me borner à quelques obſervations ſur la Muſique Italienne, qui puiſſent nous aider à mieux juger de la nôtre.

(*) Comme on m'a aſſuré qu'il y avoit parmi les Symphoniſtes de l'Opera, non-ſeulement de très-bons violons, ce que je confeſſe qu'ils ſont preſque tous pris ſéparément, mais de véritablement honnêtes-gens qui ne ſe prêtent point aux cabales de leurs confreres pour mal ſervir le Public ; je me hâte d'ajouter ici cette diſtinction, pour réparer, autant qu'il eſt en moi, le tort que je puis avoir vis-à-vis de ceux qui la méritent.

Si l'on demandoit laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure Grammaire ; je répondrois que c'eſt celle du Peuple qui raiſonne le mieux ; & ſi l'on demandoit lequel de tous les Peuples doit avoir une meilleure Muſique, je dirois que c'eſt celui dont la langue y eſt le plus propre. C'eſt ce que j'ai déjà établi ci-devant, & que j'aurai occaſion de confirmer dans la ſuite de cette Lettre. Or s'il y a en Europe une langue propre à la Muſique, c'eſt certainement l'Italienne ; car cette langue eſt douce, ſonore, harmonieuſe, & accentuée plus qu'aucune autre, & ces quatre qualités ſont préciſément les plus convenables au chant.

Elle eſt douce, parce que les articulations y ſont peu compoſées, que la rencontre des conſonnes y eſt rare & ſans rudeſſe, & qu'un très-grand nombre de ſyllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes éliſions en rendent la prononciation plus coulante : elle eſt ſonore, parce que la plupart des voyelles y ſont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphtongues compoſées, qu'elle a peu ou point de voyelles nazales, & que les articulations rares & faciles diſtinguent mieux le ſon des ſyllabes, qui en devient plus net & plus plein. A l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre & de la proſodie autant que des ſons, l'avantage de la langue Italienne eſt manifeſte ſur ce point : car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuſe & véritablement pittoreſque, dépend moins de la force réelle de ſes termes, que de la diſtance qu'il y a du doux au fort entre les ſons qu'elle emploie, & du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre. Ceci ſuppoſé, que ceux qui penſent que

l'Italien n'eſt que le langage de la douceur & de la tendreſſe, prennent la peine de comparer entr'elles ces deux ſtrophes du Taſſe.

Teneri ſdegni e placide e tranquille
Repulſe e cari vezzi e liete paci,
Sorriſi, parolette, e dolci ſtille
Di pianto e ſoſpir, tronchi e molli bacci :
Fuſe tai coſe tutte, e poſcia unille,
Et al foce temprò di lente faci;
E ne formo quel sì mirabil cinto
Di ch' ella aveva il bel fianco ſuccinto.

Chiama gl' abitator de l'ombre eterne
Il rauco ſuon de la tartarea tromba;
Treman le ſpazioſe atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Ne sì ſtridendo mai da le ſuperne
Regioni del Cielo il folgor piomba,
Me sì ſcoſſa giammai trema la terra
Quando i vapori in ſen gravida ſerra.

Et s'ils déſeſperent de rendre en François la douce harmonie de l'une, qu'ils eſſayent d'exprimer la rauque dureté de l'autre : il n'eſt pas beſoin pour juger de ceci d'entendre la langue, il ne faut qu'avoir des oreilles & de la bonne foi. Au reſte, vous obſerverez que cette dureté de la derniere ſtrophe n'eſt point ſourde, mais très-ſonore, & qu'elle n'eſt que pour l'oreille & non pour la prononciation : car la langue n'articule pas moins facilement les *r* multipliées qui font

la rudeſſe de cette ſtrophe, que les *l* qui rendent la premiere ſi coulante. Au contraire, toutes les fois que nous voulons donner de la dureté à l'harmonie de notre langue, nous ſommes forcés d'entaſſer des conſonnes de toute eſpece qui forment des articulations difficiles & rudes, ce qui retarde la marche du chant & contraint ſouvent la Muſique d'aller plus lentement, précifément quand le ſens des paroles exigeroit le plus de vîteſſe.

Si je voulois m'étendre ſur cet article, je pourrois peut-être vous faire voir encore que les inverſions de la langue Italienne ſont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didactique de la nôtre, & qu'une phraſe Muſicale ſe développe d'une maniere plus agréable & plus intéreſſante, quand le ſens du diſcours, long-tems ſuſpendu, ſe réſout ſur le verbe avec la cadence, que quand il ſe développe à meſure, & laiſſe affoiblir ou ſatisfaire ainſi par degrés le deſir de l'eſprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raiſon contraire juſqu'à la fin de la phraſe. Je vous prouverois encore que l'art des ſuſpenſions & des mots entrecoupés, que l'heureuſe conſtitution de la langue rend ſi familier à la Muſique Italienne, eſt entiérement inconnu dans la nôtre, & que nous n'avons d'autres moyens pour y ſuppléer, que des ſilences qui ne ſont jamais du chant, & qui, dans ces occaſions, montrent plutôt la pauvreté de la Muſique que les reſſources du Muſicien.

Il me reſteroit à parler de l'accent, mais ce point important demande une ſi profonde diſcuſſion, qu'il vaut mieux la réſerver à une meilleure main : je vais donc paſſer aux choſes

plus eſſentielles à mon objet, & tâcher d'examiner notre Muſique en elle-même.

Les Italiens prétendent que notre mélodie eſt plate & ſans aucun chant, & toutes les Nations (*) neutres confirment unanimement leur jugement ſur ce point; de notre côté nous accuſons la leur d'être bizarre & baroque (†). J'aime mieux croire que les uns ou les autres ſe trompent, que d'être réduit à dire que dans des contrées où les Sciences & tous les Arts ſont parvenus à un ſi haut degré, la Muſique ſeule eſt encore à naître.

Les moins prévenus d'entre nous (§) ſe contentent de dire que la Muſique Italienne & la Françoiſe ſont toutes deux bonnes, chacune dans ſon genre, chacune pour la langue qui lui eſt propre, mais outre que les autres Nations ne conviennent pas de cette parité, il reſteroit toujours à ſavoir laquelle des deux langues peut comporter le meilleur genre de Muſique en ſoi. Queſtion fort agitée en France, mais qui ne le ſera jamais ailleurs; queſtion qui ne peut être décidée que par une oreille

(*) Il a été un tems, dit Mylord Schaftesbury, où l'uſage de parler François avoit mis, parmi nous, la Muſique Françoiſe à la mode. Mais bientôt la Muſique Italienne, nous montrant la Nature de plus près, nous dégoûta de l'autre, & nous la fit appercevoir auſſi lourde, auſſi plate, & auſſi mauſſade qu'elle l'eſt en effet.

(†) Il me ſemble qu'on n'oſe plus tant faire ce reproche à la mélodie Italienne, depuis qu'elle s'eſt fait entendre parmi nous: c'eſt ainſi que cette Muſique admirable n'a qu'à ſe montrer, telle qu'elle eſt, pour ſe juſtifier de tous les torts dont on l'accuſe.

(§) Pluſieurs condamnent l'excluſion totale que les Amateurs de Muſique donnent ſans balancer à la Muſique Françoiſe; ces modérés conciliateurs ne voudroient pas de goûts excluſifs, comme ſi l'amour des bonnes choſes devoit faire aimer les mauvaiſes.

parfaitement neutre, & qui par conſéquent devient tous les jours plus difficile à réſoudre dans le ſeul pays où elle ſoit en problême. Voici ſur ce ſujet quelques expériences que chacun eſt maître de vérifier, & qui me paroiſſent pouvoir ſervir à cette ſolution, du moins quant à la mélodie, à laquelle ſeule ſe réduit preſque toute la diſpute.

J'ai pris dans les deux Muſiques des airs également eſtimés chacun dans ſon genre, & les dépouillant les uns de leurs ports-de-voix & de leurs cadences éternelles, les autres des notes ſous-entendues que le Compoſiteur ne ſe donne point la peine d'écrire, & dont il ſe remet à l'intelligence du Chanteur (*), je les ai ſolfiés exactement ſur la note, ſans aucun ornement, & ſans rien fournir de moi-même au ſens ni à la liaiſon de la phraſe. Je ne vous dirai point quel a été dans mon eſprit le réſultat de cette comparaiſon, parce que j'ai le droit de vous propoſer mes raiſons & non pas mon autorité : je vous rends compte ſeulement des moyens que j'ai pris pour me déterminer, afin que ſi vous les trouvez bons, vous puiſſiez les employer à votre tour. Je dois vous avertir ſeulement, que cette expérience demande bien plus de précau-

(*) C'eſt donner toute la faveur à la Muſique Françoiſe, que de s'y prendre ainſi : car ces notes, ſous-entendues dans l'Italienne, ne ſont pas moins de l'eſſence de la mélodie, que celles qui ſont ſur le papier. Il s'agit moins de ce qui eſt écrit que de ce qui doit ſe chanter, & cette maniere de noter doit ſeulement paſſer pour une ſorte d'abréviation, au lieu que les cadences & les ports-de-voix du chant François ſont bien, ſi l'on veut, exigés par le goût, mais ne conſtituent point la mélodie, & ne ſont pas de ſon eſſence ; c'eſt pour elle une ſorte de fard qui couvre ſa laideur ſans la détruire, & qui ne la rend que plus ridicule aux oreilles ſenſibles.

tions qu'il ne ſemble. La premiere & la plus difficile de toutes eſt d'être de bonne foi, & de ſe rendre également équitable dans le choix & dans le jugement. La ſeconde eſt que pour tenter cet examen il faut néceſſairement être également verſé dans les deux ſtyles ; autrement celui qui ſeroit le plus familier ſe préſenteroit à chaque inſtant à l'eſprit au préjudice de l'autre ; & cette deuxieme condition n'eſt gueres plus facile que la premiere, car de tous ceux qui connoiſſent bien l'une & l'autre Muſique, nul ne balance ſur le choix, & l'on a pu voir par les plaiſans barbouillages de ceux qui ſe ſont mêlés d'attaquer l'Italienne, quelle connoiſſance ils avoient d'elle & de l'Art en général.

Je dois ajouter qu'il eſt eſſentiel d'aller bien exactement en meſure ; mais je prévois que cet avertiſſement, ſuperflu dans tout autre pays, ſera fort inutile dans celui-ci, & cette ſeule omiſſion entraîne néceſſairement l'incompétence du jugement.

Avec toutes ces précautions, le caractere de chaque genre ne tarde pas à ſe déclarer, & alors il eſt bien difficile de ne pas revêtir les phraſes des idées qui leur conviennent, & de n'y pas ajouter, du moins par l'eſprit, les tours & les ornemens qu'on a la force de leur refuſer par le chant. Il ne faut pas non plus s'en tenir à une ſeule épreuve, car un air peut plaire plus qu'un autre, ſans que cela décide de la préférence du genre ; & ce n'eſt qu'après un grand nombre d'eſſais qu'on peut établir un jugement raiſonnable : d'ailleurs, en s'ôtant la connoiſſance des paroles, on s'ôte celle de la partie la plus importante de la mélodie, qui eſt l'expreſſion ; & tout ce qu'on peut décider par cette voie, c'eſt ſi la modulation

eſt bonne & ſi le chant a du naturel & de la beauté. Tout cela nous montre combien il eſt difficile de prendre aſſez de précautions contre les préjugés, & combien le raiſonnement nous eſt néceſſaire pour nous mettre en état de juger ſainement des choſes de goût.

J'ai fait une autre épreuve qui demande moins de précautions, & qui vous paroîtra peut-être plus déciſive. J'ai donné à chanter à des Italiens les plus beaux airs de Lulli, & à des Muſiciens François des airs de Leo & du Pergoleſe, & j'ai remarqué que, quoique ceux-ci fuſſent fort éloignés de ſaiſir le vrai goût de ces morceaux, ils en ſentoient pourtant la mélodie, & en tiroient à leur maniere des phraſes de Muſique chantantes, agréables & bien cadencées. Mais les Italiens ſolfiant très-exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnoître ni phraſes ni chant; ce n'étoit pas pour eux de la Muſique qui eût du ſens, mais ſeulement des ſuites de notes placées ſans choix & comme au hazard; ils les chantoient préciſément, comme vous liriez des mots Arabes écrits en caracteres François (*).

Troiſieme expérience. J'ai vu à Veniſe un Arménien, homme d'eſprit qui n'avoit jamais entendu de Muſique, & devant

(*) Nos Muſiciens prétendent tirer un grand avantage de cette différence : *Nous exécutons la Muſique Italienne*, diſent-ils avec leur fierté accoutumée, *& les Italiens ne peuvent exécuter la nôtre ; donc notre Muſique vaut mieux que la leur.* Ils ne voient pas qu'ils devroient tirer une conſéquence toute contraire & dire, *donc les Italiens ont une mélodie & nous n'en avons point.*

leque

lequel on exécuta dans un même concert un monologue François qui commence par ce vers :

Temple sacré, séjour tranquille

Et un air de Galuppi qui commence par celui-ci :

Voi che languite senza speranza

l'un & l'autre furent chantés médiocrement pour le François, & mal pour l'Italien, par un homme accoutumé seulement à la Musique Françoise, & alors très-enthousiaste de celle de M. Rameau. Je remarquai dans l'Arménien, durant tout le chant François, plus de surprise que de plaisir ; mais tout le monde observa dès les premieres mesures de l'air Italien, que son visage & ses yeux s'adoucissoient ; il étoit enchanté, il prêtoit son ame aux impressions de la Musique, & quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causoient un ravissement sensible. Dès ce moment on ne put plus lui faire écouter aucun air François.

Mais sans chercher ailleurs des exemples, n'avons-nous pas même parmi nous plusieurs personnes qui ne connoissant que notre Opéra, croyoient de bonne foi n'avoir aucun goût pour le chant, & n'ont été désabusés que par les intermedes Italiens. C'est précisément parce qu'ils n'aimoient que la véritable Musique, qu'ils croyoient ne pas aimer la Musique.

J'avoue que tant de faits m'ont rendu douteuse l'existence de notre mélodie, & m'ont fait soupçonner qu'elle pourroit bien n'être qu'une sorte de plain-chant modulé, qui n'a rien d'agréable en lui-même, qui ne plait qu'à l'aide de quelques

ornemens arbitraires, & ſeulement à ceux qui ſont convenus de les trouver beaux. Auſſi à peine notre Muſique eſt-elle ſupportable à nos propres oreilles, lorſqu'elle eſt exécutée par des voix médiocres qui manquent d'art pour la faire valoir. Il faut des Fel & des Jeliotte pour chanter la Muſique Françoiſe, mais toute voix eſt bonne pour l'Italienne, parce que les beautés du chant Italien ſont dans la Muſique même, au lieu que celles du chant François, s'il en a, ne ſont que dans l'art du Chanteur (*).

Trois choſes me paroiſſent concourir à la perfection de la mélodie Italienne. La premiere eſt la douceur de la langue qui rendant toutes les inflexions faciles, laiſſe au goût du Muſicien la liberté d'en faire un choix plus exquis, de varier davantage les combinaiſons, & de donner à chaque Acteur un tour de chant particulier, de même que chaque homme a ſon geſte & ſon ton qui lui ſont propres, & qui le diſtinguent d'un autre homme.

La deuxieme eſt la hardieſſe des modulations, qui quoi-

(*) Au reſte, c'eſt une erreur de croire qu'en général, les Chanteurs Italiens aient moins de voix que les François. Il faut au contraire qu'ils aient le timbre plus fort & plus harmonieux pour pouvoir ſe faire entendre ſur les théâtres immenſes de l'Italie, ſans ceſſer de ménager les ſons, comme le veut la Muſique Italienne. Le chant François exige tout l'effort des poumons, toute l'etendue de la voix; plus fort, nous diſent nos Maitres; enflez les ſons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. Plus doux, diſent les Maitres Italiens, ne forcez point, chantez ſans géne, rendez vos ſons doux, flexibles & coulans, réſervez les éclats pour ces momens rares & paſſagers où il faut ſurprendre & déchirer. Or, il me paroit que, dans la néceſſité de ſe faire entendre, celui-là doit avoir plus de voix, qui peut ſe paſſer de crier.

que moins servilement préparées que les nôtres, se rendent plus agréables, en se rendant plus sensibles, & sans donner de la dureté au chant, ajoutent une vive énergie à l'expression. C'est par elle que le Musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, & supprimant quand il le faut les transitions intermédiaires & scholastiques, fait exprimer les réticences, les interruptions, les discours entre-coupés qui sont le langage des passions impétueuses, que le bouillant Métastase a employé si souvent, que les Porpora, les Galuppi, les Cocchi, les Jumella, les Perez, les Terradeglias ont su rendre avec succès, & que nos Poëtes lyriques connoissent aussi peu que nos Musiciens.

Le troisieme avantage & celui qui prête à la mélodie son plus grand effet, est l'extrême précision de mesure qui s'y fait sentir dans les mouvemens les plus lents, ainsi que dans les plus gais ; précision qui rend le chant animé & intéressant, les accompagnemens vifs & cadencés, qui multiplie réellement les chants, en faisant d'une même combinaison de sons, autant de différentes mélodies qu'il y a de manieres de les scander; qui porte au cœur tous les sentimens, & à l'esprit tous les tableaux; qui donne au Musicien le moyen de mettre en air tous les caracteres de paroles imaginables, plusieurs dont nous n'avons pas même l'idée (*), & qui rend

(*) Pour ne pas sortir du genre comique, le seul connu à Paris, voyez les airs, *Quando sciolto avrò il contratto*, &c. *Io ò un vespajo*, &c. *O questo o quello t'ai a risolvere*, &c. *A un gusto da stordire*, &c. *Stizzoso mio, stizzoso*, &c. *Io sono una Donzella*, &c. *Quanti maestri, quanti dottori*, &c. *I Sbirri già lo aspettano*, &c. *Ma dunque il testamento*, &c. *Senti me, se brami* [illegible], *che* [illegible] *che piacere*, &c. tous caracteres d'airs

tous les mouvemens propres à exprimer tous les caracteres (†) ou un ſeul mouvement propre à contraſter & changer de caractere au gré du Compoſiteur.

Voilà, ce me ſemble, les ſources d'où le chant Italien tire ſes charmes & ſon énergie ; à quoi l'on peut ajouter une nouvelle & très-forte preuve de l'avantage de ſa mélodie, en ce qu'elle n'exige pas autant que la nôtre de ces fréquens renverſemens d'harmonie, qui donnent à la Baſſe-continue le véritable chant d'un deſſus. Ceux qui trouvent de ſi grandes beautés dans la mélodie Françoiſe, devroient bien nous dire à laquelle de ces choſes elle en eſt redevable, ou nous montrer les avantages qu'elle a pour y ſuppléer.

Quand on commence à connoître la mélodie Italienne, on ne lui trouve d'abord que des graces, & on ne la croit propre qu'à exprimer des ſentimens agréables ; mais pour peu qu'on étudie ſon caractere pathétique & tragique, on eſt bientôt ſurpris de la force que lui prête l'art des Compoſiteurs dans les grands morceaux de Muſique. C'eſt à l'aide de ces modulations ſavantes, de cette harmonie ſimple & pure, de ces accompagnemens vifs & brillans, que ces chants divins déchirent ou raviſſent l'ame, mettent le Spectateur hors de lui-même, & lui arrachent, dans ſes tranſports,

dont la Muſique Françoiſe n'a pas les premiers élémens, & dont elle n'eſt pas en état d'exprimer un ſeul mot.

(†) Je me contenterai d'en citer un ſeul exemple, mais très-frappant ; c'eſt l'air *Se pur d'un infelice*, &c. de la Fauſſe Suivante ; air très-pathetique ſur un mouvement très-gai, auquel il n'a manqué qu'une voix pour le chanter, un Orcheſtre pour l'accompagner, des oreilles pour l'entendre, & la ſeconde partie qu'il ne faloit pas ſupprimer.

des cris, dont jamais nos tranquilles Opéra ne furent honorés.

Comment le Musicien vient-il à bout de produire ces grands effets? Est-ce à force de contraster les mouvemens, de multiplier les accords, les notes, les parties? Est-ce à force d'entasser desseins sur desseins, instrumens sur instrumens? Tout ce fatras, qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque, étoufferoit le chant loin de l'animer, & détruiroit l'intérêt en partageant l'attention. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, & il ne reste que celui d'une suite d'accords, qui, quoiqu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas; de sorte que plus on entasse des chants mal à propos, & moins la Musique est agréable & chantante; parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, & que l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion & du bruit. Pour qu'une Musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'ame les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer; que la Basse, par une marche uniforme & simple, guide en quelque sorte celui qui chante & celui qui écoute, sans que ni l'un, ni l'autre, s'en apperçoive; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille & qu'une idée à l'esprit.

Cette unité de mélodie me paroît une regle indispensable & non moins importante en Musique, que l'unité d'action dans une Tragédie; car elle est fondée sur le même principe, & dirigée vers le même objet. Aussi tous les bons Compositeurs Italiens s'y conforment-ils avec un soin qui dégénere quelquefois en affectation; & pour peu qu'on y réfléchisse, on sent bientôt que c'est d'elle que leur Musique tire son principal effet. C'est dans cette grande regle qu'il faut chercher la cause des fréquens accompagnemens à l'unisson qu'on remarque dans la Musique Italienne, & qui, fortifiant l'idée du chant, en rendent en même-tems les sons plus moëlleux, plus doux & moins fatigans pour la voix. Ces unissons ne sont point praticables dans notre Musique, si ce n'est sur quelques caracteres d'airs choisis & tournés exprès pour cela; jamais un air pathétique François ne seroit supportable accompagné de cette maniere, parce que la Musique vocale & l'instrumentale ayant parmi nous des caracteres différens, on ne peut, sans pécher contre la mélodie & le goût, appliquer à l'une les mêmes tours qui conviennent à l'autre, sans compter que la mesure étant toujours vague & indéterminée, sur-tout dans les airs lents, les instrumens & la voix ne pourroient jamais s'accorder, & ne marcheroient point assez de concert pour produire ensemble un effet agréable. Une beauté qui résulte encore de ces unissons, c'est de donner une expression plus sensible à la mélodie, tantôt en renforçant tout d'un coup les instrumens sur un passage, tantôt en les radoucissant, tantôt en leur donnant un trait de chant énergique & saillant, que la voix n'auroit pu faire, & que

l'Auditeur, adroitement trompé, ne laiſſe pas de lui attribuer quand l'Orcheſtre ſait le faire ſortir à propos. De-là naît encore cette parfaite correſpondance de la ſymphonie & du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une, ne ſont que des développemens de l'autre, de ſorte que c'eſt toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la ſource de toutes les beautés de l'accompagnement. Cet accompagnement eſt ſi bien un avec le chant, & ſi exactement relatif aux paroles, qu'il ſemble ſouvent déterminer le jeu & dicter à l'Acteur le geſte qu'il doit faire (*), & tel qui n'auroit pu jouer le rôle ſur les paroles ſeules, le jouera très-juſte ſur la Muſique, parce qu'elle fait bien ſa fonction d'interprête.

Au reſte, il s'en faut beaucoup que les accompagnemens Italiens ſoient toujours à l'uniſſon de la voix. Il y a deux cas aſſez fréquens où le Muſicien les en ſépare : l'un, quand la voix roulant avec légéreté ſur des cordes d'harmonie, fixe aſſez l'attention pour que l'accompagnement ne puiſſe la partager, encore alors donne-t'on tant de ſimplicité à cet accompagnement, que l'oreille affectée ſeulement d'accords agréables, n'y ſent aucun chant qui puiſſe la diſtraire. L'autre cas demande un peu plus de ſoin pour le faire entendre.

Quand le Muſicien ſaura ſon art, dit l'Auteur de la Lettre ſur les Sourds & les Muets, *les parties d'accompagnement*

(*) On en trouve des exemples fréquens dans les Intermedes qui nous ont été donnés cette année, entr'autres dans l'air *a un guſto da ſtordire* du Maitre de Muſique, dans celui *ſon Padrone* de la femme orgueilleuſe, dans celui *vi ſio ben* du Tracollo, dans celui *tu non penſi no ſignora* de la Bohémienne, & dans preſque tous ceux qui demandent du jeu.

concourront ou à fortifier l'expreſſion de la partie chantante, *ou à ajouter de nouvelles idées que le ſujet demandoit*, & *que la partie chantante n'aura pu rendre.* Ce paſſage me paroît renfermer un précepte très-utile, & voici comment je penſe qu'on doit l'entendre.

Si le chant eſt de nature à exiger quelques additions, ou comme diſoient nos anciens Muſiciens, quelques *diminutions* (*) qui ajoutent à l'expreſſion ou à l'agrément, ſans détruire en cela l'unité de mélodie, de ſorte que l'oreille, qui blâmeroit peut-être ces additions faites par la voix, les approuve dans l'accompagnement & s'en laiſſe doucement affecter, ſans ceſſer pour cela d'être attentive au chant; alors l'habile Muſicien, en les ménageant à propos & les employant avec goût, embellira ſon ſujet & le rendra plus expreſſif ſans le rendre moins un; & quoique l'accompagnement n'y ſoit pas exactement ſemblable à la partie chantante, l'un & l'autre ne feront pourtant qu'un chant & qu'une mélodie. Que ſi le ſens des paroles comporte une idée acceſſoire que le chant n'aura pas pu rendre, le Muſicien l'enchâſſera dans des ſilences ou dans des tenues, de maniere qu'il puiſſe la préſenter à l'Auditeur, ſans le détourner de celle du chant. L'avantage ſeroit encore plus grand, ſi cette idée acceſſoire pouvoit être rendue par un accompagnement contraint & continu, qui fît plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme feroit le bruit d'une riviere ou le gazouillement des oiſeaux : car alors le Compoſiteur pourroit

(*) On trouvera le mot *diminution* dans le quatrieme volume de l'Encyclopédie.

ſéparer

ſéparer tout-à-fait le chant de l'accompagnement ; & deſtinant uniquement ce dernier à rendre l'idée acceſſoire, il diſpoſera ſon chant de maniere à donner des jours fréquens à l'Orcheſtre, en obſervant avec ſoin que la ſymphonie ſoit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du Compoſiteur, que de l'exécution des Inſtrumens : mais ceci demande une expérience conſommée pour éviter la duplicité de mélodie.

Voilà tout ce que la regle de l'unité peut accorder au goût du Muſicien, pour parer le chant ou le rendre plus expreſſif, ſoit en embelliſſant le ſujet principal, ſoit en y en ajoutant un autre qui lui reſte aſſujetti. Mais de faire chanter à part des Violons d'un côté, de l'autre des Flûtes, de l'autre des Baſſons, chacun ſur un deſſein particulier ; & preſque ſans rapport entr'eux, & d'appeller tout ce cahos de la Muſique, c'eſt inſulter également l'oreille & le jugement des Auditeurs.

Une autre choſe, qui n'eſt pas moins contraire que la multiplication des parties, à la regle que je viens d'établir, c'eſt l'abus ou plutôt l'uſage des fugues, imitations, doubles deſſeins, & autres beautés arbitraires & de pure convention, qui n'ont preſque de mérite que la difficulté vaincue, & qui toutes ont été inventées dans la naiſſance de l'art pour faire briller le ſavoir, en attendant qu'il fût queſtion du génie. Je ne dis pas qu'il ſoit tout-à-fait impoſſible de conſerver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduiſant habilement l'attention de l'Auditeur d'une partie à l'autre, à meſure que le ſujet y paſſe ; mais ce travail eſt ſi pénible, que preſque perſonne n'y réuſſit, & ſi ingrat qu'à peine le ſuccès peut-il dédom-

mager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela n'aboutiſſant qu'à faire du bruit, ainſi que la plupart de nos chœurs ſi admirés (*), eſt également indigne d'occuper la plume d'un homme de génie, & l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renverſées, baſſes contraintes, & autres ſottiſes difficiles que l'oreille ne peut ſouffrir, & que la raiſon ne peut juſtifier, ce ſont évidemment des reſtes de barbarie & de mauvais goût, qui ne ſubſiſtent, comme les portails de nos Egliſes gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.

Il a été un tems où l'Italie étoit barbare, & même après la renaiſſance des autres Arts que l'Europe lui doit tous, la Muſique plus tardive n'y a point pris aiſément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui, & l'on ne peut gueres donner une plus mauvaiſe idée de ce qu'elle étoit alors, qu'en remarquant qu'il n'y a eu pendant long-tems qu'une même Muſique en France & en Italie (†), & que les Muſiciens

(*) Les Italiens ne ſont pas eux-mêmes tout-à-fait revenus de ce préjugé barbare. Ils ſe piquent encore d'avoir, dans leurs Egliſes, de la Muſique bruyante ; ils ont ſouvent des Meſſes & des Motets à quatre Chœurs, chacun ſur un deſſein différent ; mais les grands Maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me ſouviens que Terradeglias me parlant de pluſieurs Motets de ſa compoſition, où il avoit mis des Chœurs travaillés avec un grand ſoin, étoit honteux d'en avoir fait de ſi beaux, & s'en excuſoit ſur ſa jeuneſſe ; autrefois, diſoit-il, j'aimois à faire du bruit ; à préſent je tâche de faire de la Muſique.

(†) L'Abbé du Bos ſe tourmente beaucoup pour faire honneur aux Pays-Bas du renouvellement de la Muſique, & cela pourroit s'admettre, ſi l'on donnoit le nom de Muſique à un continuel rempliſſage d'accords ; mais ſi l'harmonie n'eſt que la baſe commune & que la mélodie ſeule conſtitue le caractere, non-ſeulement la Muſique moderne eſt née en Italie, mais il y a quelque apparence que, dans toutes

des deux contrées communiquoient familiérement entr'eux, non pourtant fans qu'on pût remarquer déjà dans les nôtres le germe de cette jaloufie, qui eft inféparable de l'infériorité. Lully même, alarmé de l'arrivée de Correlli, fe hâta de le faire chaffer de France : ce qui lui fut d'autant plus aifé que Correlli étoit plus grand-homme, & par conféquent moins courtifan que lui. Dans ces tems où la Mufique naiffoit à peine, elle avoit en Italie cette ridicule emphafe de fcience harmonique, ces pédantefques prétentions de doctrine qu'elle a chérement confervées parmi nous, & par lefquelles on diftingue aujourd'hui cette Mufique méthodique, compaffée, mais fans génie, fans invention & fans goût, qu'on appelle à Paris, *Mufique écrite* par excellence, & qui, tout au plus, n'eft bonne, en effet, qu'à écrire, & jamais à exécuter.

Depuis même que les Italiens ont rendu l'harmonie plus pure, plus fimple, & donné tous leurs foins à la perfection de la mélodie, je ne nie pas qu'il ne foit encore demeuré parmi eux quelques légeres traces des fugues & deffeins gothiques, & quelquefois de doubles & triples mélodies. C'eft de quoi je pourrois citer plufieurs exemples dans les Intermedes qui nous font connus, & entr'autres le mauvais quatuor qui eft à la fin de *la Femme orgueilleufe*. Mais, outre que ces chofes fortent du caractere établi, outre qu'on ne

nos Langues vivantes, la Mufique Italienne eft la feule qui puiffe reellement exifter. Du tems d'Orlande & de Goudimel, on faifoit de l'harmonie & des fons. Lully y a joint un peu de cadence ; Correlli, Buononcini, Vinci & Pergolefe, font les premiers qui aient fait de la Mufique.

trouve jamais rien de ſemblable dans les Tragédies, & qu'il n'eſt pas plus juſte de juger l'Opéra Italien ſur ces farces, que de juger notre Théâtre François ſur l'*Impromptu de Campagne*, ou le *Baron de la Craſſe*; il faut auſſi rendre juſtice à l'art avec lequel les Compoſiteurs ont ſouvent évité dans ces Intermedes, les pieges qui leur étoient tendus par les Poëtes, & ont fait tourner au profit de la regle des ſituations qui ſembloient les forcer à l'enfreindre.

De toutes les parties de la Muſique, la plus difficile à traiter ſans ſortir de l'unité de mélodie, eſt le Duo, & cet article mérite de nous arrêter un moment. L'Auteur de la Lettre ſur Omphale a déjà remarqué que les Duo ſont hors de la nature; car rien n'eſt moins naturel que de voir deux perſonnes ſe parler à la fois durant un certain tems, ſoit pour dire la même choſe, ſoit pour ſe contredire, ſans jamais s'écouter ni ſe répondre. Et quand cette ſuppoſition pourroit s'admettre en certains cas, il eſt bien certain que ce ne ſeroit jamais dans la Tragédie, où cette indécence n'eſt convenable ni à la dignité des perſonnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur ſuppoſe. Or, le meilleur moyen de ſauver cette abſurdité, c'eſt de traiter le plus qu'il eſt poſſible, le Duo en Dialogue, & ce premier ſoin regarde le Poëte; ce qui regarde le Muſicien, c'eſt de trouver un chant convenable au ſujet, & diſtribué de telle ſorte, que chacun des Interlocuteurs parlant alternativement, toute la ſuite du Dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, ſans changer de ſujet, ou du moins ſans altérer le mouvement, paſſe dans ſon progrès d'une partie à l'autre, ſans ceſſer d'être une, &

ſans enjamber. Quand on joint enſemble les deux parties, ce qui doit ſe faire rarement & durer peu; il faut trouver un chant ſuſceptible d'une marche par tierces, ou par ſixtes, dans lequel la ſeconde partie faſſe ſon effet ſans diſtraire l'oreille de la premiere. Il faut garder la dureté des diſſonances, les ſons perçans & renforcés, le fortiſſimo de l'Orcheſtre pour des inſtans de déſordre & de tranſport, où les Acteurs ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout Spectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie ſobrement ménagée. Mais ces inſtans doivent être rares & amenés avec art. Il faut, par une Muſique douce & affectueuſe, avoir déjà diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'un & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne ſauroit durer, & tout ce qui eſt au-delà de la Nature ne touche plus.

En diſant ce que les Duo doivent être, j'ai dit préciſément ce qu'ils ſont dans les Opéra Italiens. Si quelqu'un a pu entendre ſur un Théâtre d'Italie un Duo tragique chanté par deux bons Acteurs, & accompagné par un véritable Orcheſtre, ſans en être attendri; s'il a pu d'un œil ſec aſſiſter aux adieux de Mandane & d'Arbace, je le tiens digne de pleurer à ceux de Lybie & d'Epaphus.

Mais ſans inſiſter ſur les Duo tragiques, genre de Muſique dont on n'a pas même l'idée à Paris, je puis vous citer un Duo comique qui eſt connu de tout le monde, & je le citerai hardiment comme un modele de chant, d'unité,

de mélodie, de dialogue & de goût, auquel, ſelon moi, rien ne manquera, quand il ſera bien exécuté, que des Auditeurs qui ſachent l'entendre : c'eſt celui du premier acte de la Serva Padrona, *Lo conoſco a quegl' occhietti*, &c. J'avoue que peu de Muſiciens François ſont en état d'en ſentir les beautés, & je dirois volontiers du Pergoleſe, comme Cicéron diſoit d'Homere, que c'eſt avoir déjà fait beaucoup de progrès dans l'Art, que de ſe plaire à ſa lecture.

J'eſpere, Monſieur, que vous me pardonnerez la longueur de cet article, en faveur de ſa nouveauté, & de l'importance de ſon objet. J'ai cru devoir m'étendre un peu ſur une regle auſſi eſſentielle que celle de l'unité de mélodie ; regle dont aucun Théoricien, que je ſache, n'a parlé juſqu'à ce jour ; que les Compoſiteurs Italiens ont ſeuls ſentie & pratiquée, ſans ſe douter, peut-être, de ſon exiſtence ; & de laquelle dépendent la douceur du chant, la force de l'expreſſion, & preſque tout le charme de la bonne Muſique. Avant que de quitter ce ſujet, il me reſte à vous montrer qu'il en réſulte de nouveaux avantages pour l'harmonie même, aux dépens de laquelle je ſemblois accorder tout l'avantage à la mélodie ; & que l'expreſſion du chant donne lieu à celle des accords en forçant le Compoſiteur à les ménager.

Vous reſſouvenez-vous, Monſieur, d'avoir entendu quelquefois dans les Intermedes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'Entrepreneur Italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois à l'Opéra. Nous fûmes frappés dès le premier jour, de l'effet que produiſoit ſous ſes petits doigts, l'accompagnement du Clavecin ; & tout le

ſpectacle s'apperçut à ſon jeu précis & brillant que ce n'étoit pas l'Accompagnateur ordinaire. Je cherchai auſſi-tôt les raiſons de cette différence, car je ne doutois pas que le ſieur Noblet ne fût bon harmoniſte & n'accompagnât très-exactement : mais quelle fut ma ſurpriſe en obſervant les mains du petit bon-homme, de voir qu'il ne rempliſſoit preſque jamais les accords, qu'il ſupprimoit beaucoup de ſons, & n'employoit très-ſouvent que deux doigts, dont l'un ſonnoit preſque toujours l'octave de la Baſſe ! Quoi ! diſois-je en moi-même, l'harmonie complette fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, & nos Accompagnateurs en rendant tous les accords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci avec moins de ſons fait plus d'harmonie, ou du moins, rend ſon accompagnement plus ſenſible & plus agréable ! Ceci fut pour moi un problême inquiétant, & j'en compris encore mieux toute l'importance, quand après d'autres obſervations je vis que les Italiens accompagnoient tous de la même maniere que le petit Bambin, & que, par conſéquent, cette épargne dans leur accompagnement, devoit tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leurs partitions.

Je comprenois bien que la Baſſe étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer ſur le reſte, & que quand les autres parties l'étouffent ou la couvrent, il en réſulte une confuſion qui peut rendre l'harmonie plus ſourde ; & je m'expliquois ainſi pourquoi les Italiens, ſi économes de leur main droite dans l'accompagnement, redoublent ordinairement à la gauche l'octave de la Baſſe ; pourquoi ils mettent tant de Contre-baſſes dans leurs Orcheſtres, & pourquoi ils

font si souvent marcher leurs quintes (*) avec la Basse, au lieu de leur donner une autre partie, comme les François ne manquent jamais de faire. Mais ceci, qui pouvoit rendre raison de la netteté des accords, n'en rendoit pas de leur énergie, & je vis bientôt qu'il devoit y avoir quelque principe plus caché & plus fin de l'expression que je remarquois dans la simplicité de l'harmonie Italienne, tandis que je trouvois la nôtre si composée, si froide & si languissante.

Je me souvins alors d'avoir lu dans quelque ouvrage de M. Rameau, que chaque consonnance a son caractere particulier, c'est-à-dire, une maniere d'affecter l'ame qui lui est propre; que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte, ni l'effet de la quarte le même que celui de la sixte. De même les tierces & les sixtes mineures doivent produire des affections différentes de celles que produisent les tierces & les sixtes majeures; & ces faits une fois accordés, il s'ensuit assez évidemment que les dissonances & tous les intervalles possibles seront aussi dans le même cas. Expérience que la raison confirme, puisque toutes les fois que les rapports sont différens, l'impression ne sauroit être la même.

Or, me disois-je à moi-même en raisonnant d'après cette supposition, je vois clairement que deux consonnances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique selon les regles des accords,

(*) On peut remarquer à l'Orchestre de notre Opéra que, dans la Musique Italienne, les quintes ne jouent presque jamais leur partie quand elle est à l'octave de la Basse, peut-être ne daigne-t-on pas même la copier en pareil cas. Ceux qui conduisent l'Orchestre ignorent-ils que ce défaut de liaison entre la Basse & le dessus rend l'harmonie trop sèche?

accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affoiblir mutuellement leur effet, le combattre, ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'est nécessaire pour l'expression dont j'ai besoin, je peux risquer d'affoiblir cette expression par un troisieme son, qui divisant cette quinte en deux autres intervalles; en modifiera nécessairement l'effet par celui des deux tierces, dans lesquelles je la résous; & ces tierces mêmes, quoique le tout ensemble fasse une fort bonne harmonie, étant de différente espece, peuvent encore nuire mutuellement à l'impression l'une de l'autre. De même si l'impression simultanée de la quinte & des deux tierces m'étoit nécessaire, j'affoiblirois & j'altérerois mal à propos cette impression, en retranchant un des trois sons qui en forment l'accord. Ce raisonnement devient encore plus sensible, appliqué à la dissonance. Supposons que j'aye besoin de toute la dureté du triton, ou de toute la fadeur de la fausse-quinte; opposition, pour le dire en passant, qui prouve combien les divers renversemens des accords en peuvent changer l'effet; si dans une telle circonstance, au lieu de porter à l'oreille les deux uniques sons qui forment la dissonance, je m'avise de remplir l'accord de tous ceux qui lui conviennent, alors j'ajoute au triton la seconde & la sixte, & à la fausse-quinte la sixte & la tierce, c'est-à-dire, qu'introduisant dans chacun de ces accords une nouvelle dissonance, j'y introduis en même-tems trois consonnances, qui doivent nécessairement en tempérer & affoiblir l'effet, en rendant un de ces accords moins fade & l'autre moins dur. C'est donc un principe certain & fondé dans la nature, que toute Musique où l'harmo-

nie eſt ſcrupuleuſement remplie, tout accompagnement où tous les accords ſont complets, doit faire beaucoup de bruit; mais avoir très-peu d'expreſſion: ce qui eſt préciſément le caractere de la Muſique Françoiſe. Il eſt vrai qu'en ménageant les accords & les parties, le choix devient difficile & demande beaucoup d'expérience & de goût pour le faire toujours à propos; mais s'il y a une regle pour aider au Compoſiteur à ſe bien conduire en pareille occaſion, c'eſt certainement celle de l'unité de mélodie que j'ai tâché d'établir; ce qui ſe rapporte au caractere de la Muſique Italienne & rend raiſon de la douceur du chant jointe à la force d'expreſſion qui y regnent.

Il ſuit de tout ceci, qu'après avoir bien étudié les regles élémentaires de l'harmonie, le Muſicien ne doit point ſe hâter de la prodiguer inconſidérément, ni ſe croire en état de compoſer, parce qu'il ſait remplir des accords; mais qu'il doit, avant que de mettre la main à l'œuvre, s'appliquer à l'étude beaucoup plus longue & plus difficile des impreſſions diverſes que les conſonnances, les diſſonances & tous les accords font ſur les oreilles ſenſibles, & ſe dire ſouvent à lui-même, que le grand art du Compoſiteur ne conſiſte pas moins à ſavoir diſcerner dans l'occaſion les ſons qu'on doit ſupprimer, que ceux dont il faut faire uſage. C'eſt en étudiant & feuilletant ſans ceſſe les chefs-d'œuvres de l'Italie qu'il apprendra à faire ce choix exquis, ſi la nature lui a donné aſſez de génie & de goût pour en ſentir la néceſſité; car les difficultés de l'art ne ſe laiſſent appercevoir qu'à ceux qui ſont faits pour les vaincre, & ceux-là ne s'aviſeront pas de compter

avec mépris les portées vuides d'une partition, mais voyant la facilité qu'un Ecolier auroit eue à les remplir, ils soupçonneront & chercheront les raisons de cette simplicité trompeuse, d'autant plus admirable, qu'elle cache des prodiges sous une feinte négligence, & que l'*arte che tutto fa, nulla si scuopre.*

Voilà, à ce qu'il me semble, la cause des effets surprenans que produit l'harmonie de la Musique Italienne, quoique beaucoup moins chargée que la nôtre, qui en produit si peu. Ce qui ne signifie pas qu'il ne faille jamais remplir l'harmonie, mais qu'il ne faut la remplir qu'avec choix & discernement; ce n'est pas non plus à dire que pour ce choix le Musicien soit obligé de faire tous ces raisonnemens, mais qu'il en doit sentir le résultat. C'est à lui d'avoir du génie & du goût pour trouver les choses d'effet; c'est au Théoricien à en chercher les causes, & à dire pourquoi ce sont des choses d'effet.

Si vous jettez les yeux sur nos compositions modernes, sur-tout si vous les écoutez, vous reconnoîtrez bientôt que nos Musiciens ont si mal compris tout ceci, que, s'efforçant d'arriver au même but, ils ont directement suivi la route opposée; & s'il m'est permis de vous dire naturellement ma pensée, je trouve que plus notre Musique se perfectionne en apparence, & plus elle se gâte en effet. Il étoit peut-être nécessaire qu'elle vînt au point où elle est, pour accoutumer insensiblement nos oreilles à rejetter les préjugés de l'habitude, & à goûter d'autres airs que ceux dont nos Nourrices nous ont endormis; mais je prévois que pour la por-

ter au très-médiocre degré de bonté dont elle eſt ſuſceptible, il faudra tôt ou tard commencer par redeſcendre ou remonter au point où Lully l'avoit miſe. Convenons que l'harmonie de ce célébre Muſicien eſt plus pure & moins renverſée, que ſes Baſſes ſont plus naturelles & marchent plus rondement, que ſon chant eſt mieux ſuivi, que ſes accompagnemens moins chargés naiſſent mieux du ſujet & en ſortent moins, que ſon récitatif eſt beaucoup moins maniéré, & par conſéquent beaucoup meilleur que le nôtre; ce qui ſe confirme par le goût de l'exécution: car l'ancien récitatif étoit rendu par les Acteurs de ce tems-là tout autrement que nous ne faiſons aujourd'hui; il étoit plus vif & moins traînant; on le chantoit moins, & on le déclamoit davantage (*). Les cadences, les ports-de-voix ſe ſont multipliés dans le nôtre; il eſt devenu encore plus languiſſant, & l'on n'y trouve preſque plus rien qui le diſtingue de ce qu'il nous plaît d'appeller *air*.

Puiſqu'il eſt queſtion d'airs & de récitatifs, vous voulez bien, Monſieur, que je termine cette Lettre par quelques obſervations ſur l'un & ſur l'autre, qui deviendront peut-être des éclairciſſemens utiles à la ſolution du problême dont il s'agit.

On peut juger de l'idée de nos Muſiciens ſur la conſtitution d'un Opéra, par la ſingularité de leur nomenclature. Ces

(*) Cela ſe prouve par la durée des Opéra de Lully, beaucoup plus grande aujourd'hui que de ſon tems, ſelon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vus anciennement. Auſſi toutes les fois qu'on redonne ces Opera eſt-on obligé d'y faire des retranchemens conſidérables.

grands morceaux de Musique Italienne qui raviſſent ; ces chefs-d'œuvres de génie qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappans, qui peignent les ſituations les plus vives, & portent dans l'ame toutes les paſſions qu'ils expriment, les François les appellent des *Ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces inſipides chanſonnettes, dont ils entre-mêlent les ſcenes de leurs Opéra, & réſervent celui de monologues par excellence à ces traînantes & ennuyeuſes lamentations, à qui il ne manque pour aſſoupir tout le monde, que d'être chantées juſte & ſans cris.

Dans les Opéra Italiens tous les airs ſont en ſituation & font partie des ſcenes. Tantôt c'eſt un pere déſeſpéré qui croit voir l'ombre d'un fils qu'il a fait mourir injuſtement, lui reprocher ſa cruauté: tantôt c'eſt un prince débonnaire, qui, forcé de donner un exemple de ſévérité, demande aux Dieux de lui ôter l'empire, ou de lui donner un cœur moins ſenſible. Ici c'eſt une mere tendre qui verſe des larmes en retrouvant ſon fils qu'elle croyoit mort. Là, c'eſt le langage de l'amour, non rempli de ce fade & puérile galimatias de flammes & de chaînes, mais tragique, vif, bouillant, entrecoupé, & tel qu'il convient aux paſſions impétueuſes. C'eſt ſur de telles paroles qu'il ſied bien de déployer toutes les richeſſes d'une Muſique pleine de force & d'expreſſion, & de renchérir ſur l'énergie de la Poéſie par celle de l'harmonie & du chant. Au contraire, les paroles de nos ariettes, toujours détachées du ſujet, ne ſont qu'un miſérable jargon emmiellé, qu'on eſt trop heureux de ne pas entendre : c'eſt une collection faite au hazard du très-petit nombre de mots ſonores

que notre langue peut fournir, tournés & retournés de toutes les manieres, excepté de celle qui pourroit leur donner du ſens. C'eſt ſur ces impertinens amphigouris que nos Muſiciens épuiſent leur goût & leur ſavoir, & nos Acteurs leurs geſtes & leurs poumons; c'eſt à ces morceaux extravagans que nos femmes ſe pâment d'admiration; & la preuve la plus marquée que la Muſique Françoiſe ne ſait ni peindre ni parler, c'eſt qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle eſt ſuſceptible, que ſur des paroles qui ne ſignifient rien. Cependant, à entendre les François parler de Muſique, on croiroit que c'eſt dans leurs Opéra qu'elle peint de grands tableaux & de grandes paſſions, & qu'on ne trouve que des ariettes dans les Opéra Italiens, où le nom même d'ariette & la ridicule choſe qu'il exprime ſont également inconnus. Il ne faut pas être ſurpris de la groſſiéreté de ces préjugés : la Muſique Italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connoiſſent rien; & tous les François qui ont tenté de l'étudier dans le ſeul deſſein de la critiquer en connoiſſance de cauſe, ont bientôt été ſes plus zélés admirateurs (*).

Après les ariettes, qui ſont à Paris le triomphe du goût moderne, viennent les fameux monologues qu'on admire dans nos anciens Opéra : ſur quoi l'on doit remarquer que nos plus beaux airs ſont toujours dans les monologues &

(*) C'eſt un préjugé peu favorable à la Muſique Françoiſe, que ceux qui la mépriſent le plus ſoient préciſément ceux qui la connoiſſent le mieux; car elle eſt auſſi ridicule quand on l'examine, qu'inſupportable quand on l'écoute.

jamais dans les ſcenes, parce que nos Acteurs n'ayant aucun jeu muet, & la Muſique n'indiquant aucun geſte & ne peignant aucune ſituation, celui qui garde le ſilence ne ſait que faire de ſa perſonne pendant que l'autre chante.

Le caractere traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, & le ton lamentable qui regne perpétuellement dans notre Opéra, mettent preſque tous les monologues François ſur un mouvement lent, & comme la meſure ne s'y fait ſentir ni dans le chant, ni dans la Baſſe, ni dans l'accompagnement, rien n'eſt ſi traînant, ſi lâche, ſi languiſſant que ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant; ils voudroient être triſtes & ne ſont qu'ennuyeux; ils voudroient toucher le cœur, & ne font qu'affliger les oreilles.

Les Italiens ſont plus adroits dans leurs Adagio: car lorſque le chant eſt ſi lent qu'il ſeroit à craindre qu'il ne laiſſât affoiblir l'idée de la meſure, ils font marcher la baſſe par notes égales qui marquent le mouvement, & l'accompagnement le marque auſſi par des ſubdiviſions de notes, qui, ſoutenant la voix & l'oreille en meſure, ne rendent le chant que plus agréable & ſur-tout plus énergique par cette préciſion. Mais la nature du chant François interdit cette reſſource à nos Compoſiteurs: car dès que l'Acteur ſeroit forcé d'aller en meſure, il ne pourroit plus développer ſa voix ni ſon jeu, traîner ſon chant, renfler, prolonger ſes ſons, ni crier à pleine tête, & par conſéquent il ne ſeroit plus applaudi.

Mais ce qui prévient encore plus efficacement la monotonie & l'ennui dans les Tragédies Italiennes, c'eſt l'avan-

tage de pouvoir exprimer tous les ſentimens & peindre tous les caracteres avec telle meſure & tel mouvement qu'il plaît au Compoſiteur. Notre mélodie, qui ne dit rien par elle-même tire toute ſon expreſſion du mouvement qu'on lui donne; elle eſt forcément triſte ſur une meſure lente, furieuſe ou gaie ſur un mouvement vif, grave ſur un mouvement modéré : le chant n'y fait preſque rien, la meſure ſeule, ou, pour parler plus juſte, le ſeul degré de vîteſſe détermine le caractere. Mais la mélodie Italienne trouve dans chaque mouvement des expreſſions pour tous les caracteres, des tableaux pour tous les objets. Elle eſt, quand il plaît au Muſicien, triſte ſur un mouvement vif, gaie ſur un mouvement lent, & comme je l'ai déjà dit, elle change ſur le même mouvement de caractere au gré du Compoſiteur; ce qui lui donne la facilité des contraſtes, ſans dépendre en cela du Poëte, & ſans s'expoſer à des contre-ſens.

Voilà la ſource de cette prodigieuſe variété que les grands Maîtres d'Italie ſavent répandre dans leurs Opéra, ſans jamais ſortir de la nature : variété qui prévient la monotonie, la langueur & l'ennui, & que les Muſiciens François ne peuvent imiter, parce que leurs mouvemens ſont donnés par le ſens des paroles, & qu'ils ſont forcés de s'y tenir, s'ils ne veulent tomber dans des contre-ſens ridicules.

A l'égard du récitatif, dont il me reſte à parler, il ſemble que pour en bien juger, il faudroit une fois ſavoir préciſément ce que c'eſt; car juſqu'ici je ne ſache pas que de tous ceux qui en ont diſputé, perſonne ſe ſoit aviſé de le définir. Je ne ſais, Monſieur, quelle idée vous pouvez avoir de

ce mot ; quant à moi, j'appelle récitatif une déclamation harmonieuſe, c'eſt-à-dire, une déclamation dont toutes les inflexions ſe font par intervalles harmoniques. D'où il ſuit que comme chaque langue a une déclamation qui lui eſt propre, chaque langue doit auſſi avoir ſon récitatif particulier ; ce qui n'empêche pas qu'on ne puiſſe très-bien comparer un récitatif à un autre, pour ſavoir lequel des deux eſt le meilleur, ou celui qui ſe rapporte le mieux à ſon objet.

Le récitatif eſt néceſſaire dans les drames lyriques, 1°. Pour lier l'action & rendre le ſpectacle un. 2°. Pour faire valoir les airs, dont la continuité deviendroit inſupportable. 3°. Pour exprimer une multitude de choſes qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la Muſique chantante & cadencée. La ſimple déclamation ne pouvoit convenir à tout cela dans un ouvrage lyrique, parce que la tranſition de la parole au chant, & ſur-tout du chant à la parole, a une dureté à laquelle l'oreille ſe prête difficilement, & forme un contraſte choquant qui détruit toute l'illuſion, & par conſéquent l'intérêt ; car il y a une ſorte de vraiſemblance qu'il faut conſerver, même à l'Opéra, en rendant le diſcours tellement uniforme, que le tout puiſſe être pris au moins pour une langue hypothétique. Joignez à cela que le ſecours des accords augmente l'énergie de la déclamation harmonieuſe, & dédommage avantageuſement de ce qu'elle a de moins naturel dans les intonations.

Il eſt évident, d'après ces idées, que le meilleur récitatif, dans quelque langue que ce ſoit, ſi elle a d'ailleurs les conditions néceſſaires, eſt celui qui approche le plus de la pa-

role ; s'il y en avoit un qui en approchât tellement, en conſervant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'eſprit pût s'y tromper, on devroit prononcer hardiment que celui-là auroit atteint toute la perfection dont aucun récitatif puiſſe être ſuſceptible.

Examinons maintenant ſur cette regle ce qu'on appelle en France, récitatif, & dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif & notre déclamation? Comment concevrez-vous jamais que la langue Françoiſe, dont l'accent eſt ſi uni, ſi ſimple, ſi modeſte, ſi peu chantant, ſoit bien rendue par les bruyantes & criardes intonations de ce récitatif ; & qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole & ces ſons ſoutenus & renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tiſſu de cette partie de notre Muſique encore plus même que des airs ? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui ſache lire, les quatre premiers vers de la fameuſe reconnoiſſance d'Iphigénie. A peine reconnoîtrez-vous quelques légeres inégalités, quelques foibles inflexions de voix dans un récit tranquille, qui n'a rien de vif ni de paſſionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou abaiſſer la voix. Faites enſuite réciter par une de nos Actrices ces mêmes vers ſur la note du Muſicien, & tâchez, ſi vous le pouvez, de ſupporter cette extravagante criaillerie qui paſſe à chaque inſtant de bas en haut & de haut en bas, parcourt ſans ſujet toute l'étendue de la voix, & ſuſpend le récit hors de propos pour *filer de beaux ſons* ſur des ſyllabes qui ne ſignifient rien, & qui ne forment aucun repos dans le ſens !

Qu'on joigne à cela les frédons, les cadences, les ports-de-voix qui reviennent à chaque inſtant, & qu'on me diſe quelle analogie il peut y avoir entre la parole & toute cette mauſſade pretintaille, entre la déclamation & ce prétendu récitatif ? qu'on me montre au moins quelque côté par lequel on puiſſe raiſonnablement vanter ce merveilleux récitatif François, dont l'invention fait la gloire de Lully ?

C'eſt une choſe aſſez plaiſante que d'entendre les Partiſans de la Muſique Françoiſe, ſe retrancher dans le caractere de la langue, & rejetter ſur elle des défauts dont ils n'oſent accuſer leur idole, tandis qu'il eſt de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la langue Françoiſe doit être oppoſé preſque en tout, à celui qui y eſt en uſage : qu'il doit rouler entre de fort petits intervalles, n'élever ni n'abaiſſer beaucoup la voix, peu de ſons ſoutenus, jamais d'éclats, encore moins de cris, rien ſur-tout qui reſſemble au chant, peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainſi que dans leurs degrés. En un mot le vrai récitatif François, s'il peut y en avoir un, ne ſe trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lully & de ſes ſucceſſeurs ; dans quelque route nouvelle, qu'aſſurément les Compoſiteurs François, ſi fiers de leur faux ſavoir, & par conſéquent ſi éloignés de ſentir & d'aimer le véritable, ne s'aviſeront pas de chercher ſi-tôt, & que probablement ils ne trouveront jamais.

Ce ſeroit ici le lieu de vous montrer par l'exemple du récitatif Italien, que toutes les conditions que j'ai ſuppoſées dans un bon récitatif, peuvent en effet s'y trouver ; qu'il

peut avoir à la fois toute la vivacité de la déclamation, & toute l'énergie de l'harmonie ; qu'il peut marcher auſſi rapidement que la parole, & être auſſi mélodieux qu'un véritable chant ; qu'il peut marquer toutes les inflexions dont les paſſions les plus véhémentes animent le diſcours, ſans forcer la voix du chanteur, ni étourdir les oreilles de ceux qui écoutent. Je pourrois vous montrer comment, à l'aide d'une marche fondamentale particuliere, on peut multiplier les modulations du récitatif d'une maniere qui lui ſoit propre, & qui contribue à le diſtinguer des airs, où, pour conſerver les graces de la mélodie, il faut changer de ton moins fréquemment ; comment ſur-tout, quand on veut donner à la paſſion le tems de déployer tous ſes mouvemens, on peut, à l'aide d'une ſymphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'Orcheſtre, par des chants pathétiques & variés, ce que l'Acteur ne doit que réciter : chef-d'œuvre de l'art du Muſicien, par lequel il fait, dans un récitatif obligé (*), joindre la mélodie la plus touchante à toute la véhémence de la déclamation, ſans jamais confondre l'une avec l'autre : je pourrois vous déployer les beautés ſans nombre de cet admirable récitatif, dont on fait en France tant de contes auſſi abſurdes que les jugemens qu'on s'y mêle d'en porter ; comme ſi quelqu'un pouvoit prononcer ſur un récitatif, ſans connoître à fond la langue à laquelle il eſt propre. Mais pour entrer dans ces détails, il

(*) J'avois eſpéré que le ſieur Caffarelli nous donneroit, au Concert Spirituel, quelque morceau de grand récitatif & de chant pathetique, pour faire entendre une fois aux prétendus Connoiſſeurs ce qu'ils jugent depuis ſi long-tems ; mais ſur ſes raiſons pour n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connoiſſoit encore mieux que moi la portée de ſes Auditeurs.

faudroit, pour ainſi dire, créer un nouveau Dictionnaire, inventer à chaque inſtant des termes pour offrir aux lecteurs François des idées inconnues parmi eux, & leur tenir des diſcours qui leur paroîtroient du galimatias. En un mot, pour en être compris, il faudroit leur parler un langage qu'ils entendiſſent, & par conſéquent de ſcience & d'arts de tout genre, excepté la ſeule Muſique. Je n'entrerai donc point ſur cette matiere dans un détail affecté qui ne ſerviroit de rien pour l'inſtruction des Lecteurs, & ſur lequel ils pourroient préſumer que je ne dois qu'à leur ignorance en cette partie, la force apparente de mes preuves.

Par la même raiſon je ne tenterai pas non plus le parallele qui a été propoſé cet hiver, dans un écrit adreſſé au petit Prophete & à ſes adverſaires, de deux morceaux de Muſique, l'un Italien & l'autre François, qui y ſont indiqués. La ſcene Italienne, confondue en Italie avec mille autres chefs-d'œuvres égaux ou ſupérieurs, étant peu connue à Paris, peu de gens pourroient ſuivre la comparaiſon, & il ſe trouveroit que je n'aurois parlé que pour le petit nombre de ceux qui ſavoient déjà ce que j'avois à leur dire. Mais, quant à la ſcene Françoiſe, j'en crayonnerai volontiers l'analyſe avec d'autant plus de plaiſir, qu'étant le morceau conſacré dans la Nation par les plus unanimes ſuffrages, je n'aurai pas à craindre qu'on m'accuſe d'avoir mis de la partialité dans le choix, ni d'avoir voulu ſouſtraire mon jugement à celui des Lecteurs par un ſujet peu connu.

Au reſte, comme je ne puis examiner ce morceau ſans en adopter le genre, au moins par hypotheſe, c'eſt rendre à la

Musique Françoise tout l'avantage que la raison m'a forcé de lui ôter dans le cours de cette Lettre ; c'est la juger sur ses propres regles ; de sorte que quand cette scene seroit aussi parfaite qu'on le prétend, on n'en pourroit conclure autre chose, sinon que c'est de la Musique Françoise bien faite, ce qui n'empêcheroit pas que le genre étant démontré mauvais, ce ne fût absolument de mauvaise Musique ; il ne s'agit donc ici que de voir si l'on peut l'admettre pour bonne, au moins dans son genre.

Je vais pour cela, tâcher d'analyser, en peu de mots, ce célebre monologue d'Armide, *enfin, il est en ma puissance*, qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, & que les Maitres donnent eux-mêmes pour le modele le plus parfait du vrai récitatif François.

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité avec raison, en exemple d'une modulation exacte & très-bien liée : mais cet éloge appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire, & M. Rameau lui-même se feroit bien gardé de mériter une semblable louange en pareil cas ; car que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scholastique, dans une scene où l'emportement, la tendresse & le contraste des passions opposées mettent l'Actrice & les Spectateurs dans la plus vive agitation ? Armide furieuse vient poignarder son ennemi. A son aspect, elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains ; elle oublie tous ses projets de vengeance, & n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le Poëte offroit au Musicien,

n'ont pas été une ſeule fois ſaiſies par celui-ci. L'Héroïne finit par adorer celui qu'elle vouloit égorger au commencement ; le Muſicien finit en *E ſi mi* comme il avoit commencé, ſans avoir jamais quitté les cordes les plus analogues au ton principal, ſans avoir mis une ſeule fois dans la déclamation de l'Actrice, la moindre inflexion extraordinaire qui fît foi de l'agitation de ſon ame, ſans avoir donné la moindre expreſſion à l'harmonie : & je défie qui que ce ſoit d'aſſigner par la Muſique ſeule, ſoit dans le ton, ſoit dans la mélodie, ſoit dans la déclamation, ſoit dans l'accompagnement, aucune différence ſenſible entre le commencement & la fin de cette ſcene, par où le Spectateur puiſſe juger du changement prodigieux qui s'eſt fait dans le cœur d'Armide.

Obſervez cette Baſſe-continue : que de croches ! que de petites notes paſſageres pour courir après la ſucceſſion harmonique ! Eſt-ce ainſi que marche la Baſſe d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de groſſes notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il eſt poſſible, & ſeulement pour empêcher la voix du récitant & l'oreille du Spectateur de s'égarer ?

Mais voyons comment ſont rendus les beaux vers de ce monologue, qui peut paſſer en effet pour un chef-d'œuvre de Poëſie.

Enfin, il eſt en ma puiſſance

Voilà un *trille* (*), &, qui pis eſt, un repos abſolu dès

(*) Je ſuis contraint de franciſer ce mot, pour exprimer le battement de goſier que les Italiens appellent ainſi, parce que me trouvant à chaque

le premier vers, tandis que le ſens n'eſt achevé qu'au ſecond. J'avoue que le Poëte eût peut-être mieux fait d'omettre ce ſecond vers, & de laiſſer aux Spectateurs le plaiſir d'en lire le ſens dans l'ame de l'Actrice ; mais puiſqu'il l'a employé, c'étoit au Muſicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce ſuperbe vainqueur !

Je pardonnerois peut-être au Muſicien d'avoir mis ce ſecond vers dans un autre ton que le premier, s'il ſe permettoit un peu plus d'en changer dans les occaſions néceſſaires.

Le charme du ſommeil le livre à ma vengeance.

Les mots de *charme* & de *ſommeil* ont été pour le Muſicien un piége inévitable ; il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit ſomme, dont il ſe réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'eſt par hazard qu'il a employé des ſons doux ſur le premier hémiſtiche, vous n'avez qu'à écouter la Baſſe : Lully n'étoit pas homme à employer de ces dièſes pour rien.

Je vais percer ſon invincible cœur.

Que cette cadence finale eſt ridicule dans un mouvement auſſi impétueux ! Que ce trille eſt froid & de mauvaiſe grace ! Qu'il eſt mal placé ſur une ſyllabe breve, dans un récitatif qui devroit voler, & au milieu d'un tranſport violent !

Par lui tous mes Captifs ſont ſortis d'eſclavage :
Qu'il éprouve toute ma rage.

inſtant dans la néceſſité de me ſervir du mot de *cadence* dans une autre acception, il ne m'étoit pas poſſible d'éviter autrement des équivoques continuelles.

On

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du Poëte. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaut, sent dans le sien les premiers mouvemens de la pitié, ou plutôt de l'amour ; elle cherche des raisons pour se raffermir, & cette transition intellectuelle amene fort bien ces deux vers, qui sans cela se lieroient mal avec les précédens, & deviendroient une répétition tout-à-fait superflue de ce qui n'est ignoré ni de l'Actrice ni des Spectateurs.

Voyons, maintenant, comment le Musicien a exprimé cette marche secrete du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il faloit mettre un intervalle entre ces deux vers & les précédens, & il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avoit tant de choses à sentir, & par conséquent l'Orchestre, à exprimer. Après cette pause, il recommence exactement dans le même ton, sur le même accord, sur la même note par où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l'accord durant une mesure entiere, & quitte enfin avec peine & dans un moment où cela n'est plus nécessaire, le ton autour duquel il vient de tourner si mal-à-propos.

Quel trouble me saisit ? Qui me fait hésiter ?

Autre silence, & puis c'est tout. Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'ame & dans les discours d'Armide. La tonique il est vrai, devient dominante par un mouvement de Basse. Eh Dieux ! il est bien question de tonique & de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être inter-

rompue, où tout doit peindre le désordre & l'agitation ! D'ailleurs, une légere altération qui n'est que dans la Basse, peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer. Dans ce vers, le cœur, les yeux, le visage, le geste d'Armide, tout est changé, hormis sa voix : elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons.

Comme ce vers peut être pris en deux sens différens, je ne veux pas chicaner Lully pour n'avoir pas préféré celui que j'aurois choisi. Cependant il est incomparablement plus vif, plus animé, & fait mieux valoir ce qui suit. Armide, comme Lully la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cause à elle-même :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?

Puis tout-d'un-coup elle revient à sa fureur par ce seul mot :

Frappons.

Armide indignée, comme je la conçois, après avoir hésité, rejette avec précipitation sa vaine pitié, & prononce vivement & tout d'une haleine en levant le poignard.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire ?
Frappons.

Peut-être Lully même a-t-il entendu ainsi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : car sa note décide si peu la déclamation, qu'on lui peut donner sans risque le sens que l'on aime mieux.

. . . . . . Ciel ! qui peut m'arrêter ?
Achevons . . . je frémis. Vengeons-nous . . . je ſoupire.

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la ſcene. C'eſt ici que ſe fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croiroit que le Muſicien a laiſſé toute cette agitation dans le même ton, ſans la moindre tranſition intellectuelle, ſans le moindre écart harmonique, d'une maniere ſi inſipide, avec une mélodie ſi peu caractériſée & une ſi inconcevable mal-adreſſe, qu'au lieu du dernier vers que dit le Poëte,

Achevons ; je frémis. Vengeons-nous ; je ſoupire.

le Muſicien dit exactement celui-ci.

Achevons ; achevons. Vengeons-nous ; vengeons-nous.

Les *trilles* ſont ſur-tout un bel effet ſur de telles paroles, & c'eſt une choſe bien trouvée que la cadence parfaite ſur le mot ſoupire !

Eſt-ce ainſi que je dois me venger aujourd'hui ?
Ma colere s'éteint quand j'approche de lui.

Ces deux vers ſeroient bien déclamés s'il y avoit plus d'intervalle entr'eux, & que le ſecond ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites ſont toujours la mort de l'expreſſion, ſur-tout dans le récitatif François où elles tombent ſi lourdement.

Plus je le vois, plus ma vengeance eſt vaine.

Toute perſonne qui ſentira la véritable déclamation de ce

vers, jugera que le second hémistiche est à contre-sens; la voix doit s'élever sur *ma vengeance*, & retomber doucement sur *vaine.*

Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Mauvaise cadence parfaite ! d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille.

Ah ! quelle cruauté de lui ravir le jour !

Faites déclamer ce vers à Mlle. Dumesnil, & vous trouverez que le mot *cruauté* sera le plus élevé, & que la voix ira toujours en baissant jusqu'à la fin du vers : mais, le moyen de ne pas faire poindre *le jour* ! je reconnois là le Musicien.

Je passe, pour abréger, le reste de cette scene, qui n'a plus rien d'intéressant ni de remarquable, que les contre-sens ordinaires & des trilles continuels, & je finis par le vers qui la termine.

Que, s'il se peut, je le haisse.

Cette parenthese, *s'il se peut*, me semble une épreuve suffisante du talent du Musicien ; quand on la trouve sur le même ton, sur les mêmes notes que *je le haisse*, il est bien difficile de ne pas sentir combien Lully étoit peu capable de mettre de la Musique sur les paroles du grand homme qu'il tenoit à ses gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui est à la fin de ce monologue, je veux bien consentir à n'en rien dire, & s'il y a quelques amateurs de la Musique Françoise, qui connoissent la scene Italienne qu'on a mise en parallele avec celle-ci, & sur-tout l'air impétueux, pathétique & tragique

qui la termine, ils me sauront gré sans doute de ce silence.

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célebre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractere, ni mélodie : si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel ni expression; quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles & autres ornemens du chant bien plus ridicules encore dans une pareille situation, qu'ils ne le sont communément dans la Musique Françoise. La modulation en est réguliere, mais puérile par cela même, scholastique, sans énergie, sans affection sensible. L'accompagnement s'y borne à la Basse-continue, dans une situation où toutes les puissances de la Musique doivent être déployées; & cette Basse est plutôt celle qu'on feroit mettre à un Ecolier sous sa leçon de Musique, que l'accompagnement d'une vive scene d'Opéra, dont l'harmonie doit être choisie & appliquée avec un discernement exquis pour rendre la déclamation plus sensible & l'expression plus vive. En un mot, si l'on s'avisoit d'exécuter la Musique de cette scene sans y joindre les paroles, sans crier ni gesticuler, il ne seroit pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre & aux sentimens qu'elle veut exprimer, & tout cela ne paroîtroit qu'une ennuyeuse suite de sons, modulée au hazard & seulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait, & je ne doute pas qu'il ne fît encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables & la situation vive & intéressante. Mais sans les bras & le jeu de l'Actrice, je suis persuadé que

personne n'en pourroit souffrir le récitatif, & qu'une pareille Musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles.

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la Musique Françoise, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant François n'est qu'un aboyement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression & sentant uniquement son remplissage d'Ecolier; que les airs François ne sont point des airs; que le récitatif François n'est point du récitatif. D'où je conclus que les François n'ont point de Musique & n'en peuvent avoir; (*) ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

Je suis, &c.

(*) Je n'appelle pas avoir une Musique, que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne, & j'aimerois mieux que nous gardassions notre maussade & ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie Italienne à la langue Françoise. Ce dégoutant assemblage, qui peut-être sera désormais l'étude de nos Musiciens, est trop monstrueux pour être admis, & le caractere de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus, quelques pieces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera pas même tenté. On a applaudi cet été à l'Opera comique, l'ouvrage d'un homme de talent qui paroît avoir écouté la bonne Musique avec de bonnes oreilles, & qui en a traduit le genre en François d'aussi près qu'il étoit possible; ses accompagnemens sont bien imités sans être copiés, & s'il n'a point fait de chant, c'est qu'il n'est pas possible d'en faire. Jeunes Musiciens qui vous sentez du talent, continuez de mépriser en public la Musique Italienne, je sens bien que votre intérêt présent l'exige, mais hâtez-vous d'étudier en particulier cette langue & cette Musique, si vous voulez pouvoir tourner un jour contre vos Camarades le dedain que vous affectez aujourd'hui contre vos Maîtres.

LETTRE
D'UN SYMPHONISTE
DE L'ACADEMIE ROYALE
DE MUSIQUE,
A ses Camarades de l'Orchestre.

ENFIN, mes chers Camarades, nous triomphons; les bouffons sont renvoyés : nous allons briller de nouveau dans les symphonies de Monsieur de Lully, nous n'aurons plus si chaud à l'Opéra ni tant de fatigue à l'orchestre. Convenez, Messieurs, que c'étoit un métier pénible que celui de jouer cette chienne de Musique où la mesure alloit sans miséricorde, & n'attendoit jamais que nous pussions la suivre. Pour moi quand je me sentois observé par quelqu'un de ces maudits habitans du coin de la Reine, & qu'un reste de mauvaise honte m'obligeoit de jouer à-peu-près ce qui étoit sur ma partie, je me trouvois le plus embarrassé du monde, & au bout d'une ligne ou deux, ne sachant plus où j'en étois, je feignois de compter des pauses, ou bien je me tirois d'affaire, en sortant pour aller pisser.

Vous ne sauriez croire quel tort nous a fait cette Musique qui va si vîte, ni jusqu'où s'étendoit déjà la réputation d'igno-

rance que quelques prétendus connoiſſeurs oſoient nous donner. Pour ſes quarante ſols, le moindre poliçon ſe croyoit en droit de murmurer lorſque nous jouyons faux, ce qui troubloit très-fréquemment l'attention des ſpectateurs. Il n'y avoit pas juſqu'à certaines gens qu'on appelle, je crois, des Philoſophes, qui ſans le moindre reſpect pour une Académie Royale, n'euſſent l'inſolence de critiquer effrontément des perſonnes de notre ſorte. Enfin, j'ai vu le moment qu'enfreignant ſans pudeur nos antiques & reſpectables privileges, on alloit obliger les officiers du Roi à ſavoir la Muſique, & à jouer tout de bon de l'inſtrument pour lequel ils ſont payés.

Hélas! qu'eſt devenu le tems heureux de notre gloire? Que ſont devenus ces jours fortunés où d'une voix unanime nous paſſions, parmi les anciens de la Chambre des Comptes & les meilleurs bourgeois de la rue St. Denis, pour le premier Orcheſtre de l'Europe, où l'on ſe pâmoit à cette célebre ouverture d'Iſis, à cette belle tempête d'Alcyone, à cette brillante Logiſtille de Roland, & où le bruit de notre premier coup d'archet s'élevoit juſqu'au ciel avec les acclamations du Parterre. Maintenant, chacun ſe mêle impudemment de contrôler notre exécution, & parce que nous ne jouons pas trop juſte & que nous n'allons gueres bien enſemble, on nous traite ſans façon de racleurs de boyau, & l'on nous chaſſeroit volontiers du ſpectacle ſi les ſentinelles qui ſont ainſi que nous au ſervice du Roi, & par conſéquent d'honnêtes gens & du bon parti, ne maintenoient un peu la ſubordination : mais, mes chers Camarades, qu'ai-je beſoin, pour exciter votre juſte colere, de vous rappeller notre antique ſplendeur, &

& les affronts qui nous en ont fait décheoir? Ils ſont tous préſens à votre mémoire, ces affronts cruels, & vous avez montré par votre ardeur à en éteindre l'odieuſe cauſe, combien vous êtes peu diſpoſés à les endurer. Oui, Meſſieurs, c'eſt cette dangereuſe Muſique étrangere qui, ſans autre ſecours que ſes propres charmes, dans un pays où tout étoit contre elle, a failli détruire la nôtre qu'on joue ſi à ſon aiſe. C'eſt elle qui nous perd d'honneur & c'eſt contre elle que nous devons tous reſter unis juſqu'au dernier ſoupir.

Je me ſouviens, qu'avertis du danger par les premiers ſuccès de la Serva Padrona, & nous étant aſſemblés en ſecret pour chercher les moyens d'eſtropier cette Muſique enchantereſſe, le plus qu'il ſeroit poſſible, l'un de nous, que j'ai reconnu depuis pour un faux frere (*) s'aviſa de dire, d'un ton moitié goguenard, que nous n'avions que faire de tant délibérer & qu'il faloit hardiment la jouer tout de notre mieux : jugez de ce qu'il en ſeroit arrivé ſi nous euſſions eu la maladroite modeſtie de ſuivre cet avis, puiſque tous nos ſoins, joints à nos grands talens pour laiſſer aux Ouvrages que nous

(*) Il y a quelques jours que, poliçonnant avec lui à l'Opéra, comme nous avons tous accoutumé de faire, je ſurpris dans ſa poche un papier qui contenoit cette ſcandaleuſe Epigramme.

O Pergoleſe inimitable,
Quand notre Orcheſtre impitoyable
Te fait crier ſous ſon lourd violon,
Je crois qu'au rebours de la Fable,
Marſyas écorche Apollon.

Ils ſont comme cela, deux ou trois dans l'Orcheſtre qui s'aviſent de blâmer vos cabales, qui oſent publiquement approuver la Muſique Italienne, & qui, ſans égards pour le Corps, veulent ſe mêler de faire leur devoir & d'être honnêtes-gens. Mais nous comptons les faire bientôt déguerpir à force d'avanies, & nous ne voulons ſouffrir que des Camarades qui faſſent cauſe commune avec nous.

exécutons tout le mérite du plaisir qu'ils peuvent donner, ont eu peine à empêcher le Public de sentir les beautés de la Musique Italienne livrée à nos archets. Nous avons donc écorché & cette Musique & les oreilles des spectateurs, avec une intrépidité sans exemple & capable de rebuter les plus déterminés bouffonistes. Il est vrai que l'entreprise étoit hazardeuse, & que par-tout ailleurs la moitié de notre bande se seroit fait mettre vingt fois au cachot, mais nous connoissons nos droits & nous en usons. C'est le Public, s'il se plaint, qui sera mis au cachot.

Non contens de cela, nous avons joint l'intrigue à l'ignorance & à la mauvaise volonté; nous n'avons pas oublié de dire autant de mal des Acteurs que nous en faisions à leur Musique, & le bruit du traitement qu'ils ont reçu de nous a opéré un très-bon effet en dégoûtant de venir à Paris, pour y recevoir des affronts, tous les bons sujets que Bambini a tâché d'attirer. Réunis par un puissant intérêt commun & par le desir de venger la gloire de notre archet, il ne nous a pas été difficile d'écraser de pauvres étrangers, qui, ignorant les mysteres de la boutique, n'avoient d'autres protecteurs que leurs talens, d'autres partisans que les oreilles sensibles & équitables, ni d'autre cabale que le plaisir qu'ils s'efforçoient de faire aux spectateurs. Ils ne savoient pas, les bonnes-gens, que ce plaisir même aggravoit leur crime & accéléroit leur punition. Ils sont prêts à la recevoir enfin, sans même qu'ils s'en doutent; car pour qu'ils la sentent davantage, nous aurons la satisfaction de les voir congédiés brusquement, sans être avertis ni payés, & sans qu'ils aient eu le

tems de chercher quelque aſyle où il leur ſoit permis de plaire impunément au Public.

Nous eſpérons auſſi, pour la conſolation des vrais Citoyens, & ſur-tout des gens de goût qui fréquentent notre théâtre, que les Comédiens François, délaiſſés de tout le monde & ſurchargés d'affronts, ſeront bientôt obligés à fermer le leur, ce qui nous fera d'autant plus de plaiſir que le coin de la Reine eſt composé de leurs plus ardens partiſans, dignes admirateurs des farces de Corneille, Racine & Voltaire, ainſi que de celles des Intermedes. C'eſt ainſi que les étrangers qui ont tous la groſſiéreté de rechercher la Comédie Françoiſe & l'Opéra Italien, ne trouvant plus à Paris que la Comédie Italienne & l'Opéra François, monumens précieux du goût de la nation, ceſſeront d'y accourir avec tant d'empreſſement; ce qui ſera un grand avantage pour le Royaume, attendu qu'il y fera meilleur vivre, & que les loyers n'y ſeront plus ſi chers.

Tout ce que nous avons fait eſt quelque, choſe & ce n'eſt pas encore aſſez. J'ai découvert un fait ſur lequel il eſt bon que vous ſoyez tous prévenus, afin de concerter la conduite qu'il faut tenir en cette occaſion; c'eſt que le Sieur Bambini, encouragé par le ſuccès de la Bohémienne, prépare un nouvel Intermede qui pourroit bien paroître encore avant ſon départ. Je ne puis comprendre où diable il prend tant d'Intermedes, car nous aſſurions tous qu'il n'y en avoit que trois ou quatre dans toute l'Italie. Je crois, pour moi, que ces maudits Intermedes tombent du Ciel tout faits par les Anges, exprès pour nous faire damner.

Il s'agit donc, Meſſieurs, de nous bien réunir dans ce moment pour empêcher que celui-ci ne ſoit mis au théâtre, ou du moins pour l'y faire tomber avec éclat, ſur-tout s'il eſt bon, afin que les bouffons s'en aillent chargés de la haine publique, & que tout Paris apprenne, par cet exemple, à craindre notre autorité & à reſpecter nos déciſions. Dans cette vue, je me ſuis adroitement inſinué chez le Sieur Bambini, ſous prétexte d'amitié, & comme le bon-homme ne ſe défioit de rien, car il n'a pas ſeulement l'eſprit de voir les tours que nous lui jouons, il m'a ſans myſtere montré ſon Intermede. Le titre en eſt *l'Oiſeleuſe Angloiſe*, & l'Auteur de la Muſique eſt un certain *Jommelli.* Or vous ſaurez que ce *Jommelli* eſt un de ces ignorans d'Italiens qui ne ſavent rien, & qui font, on ne ſait comment, de la Muſique raviſſante que nous avons quelquefois beaucoup de peine à défigurer. Pour en méditer à loiſir les moyens, j'ai examiné la partition avec autant de ſoin qu'il m'a été poſſible; malheureuſement, je ne ſuis pas, non plus que les autres, fort habile à déchiffrer, mais j'en ai vu ſuffiſamment pour connoître que cette ſymphonie ſemble faite exprès pour favoriſer nos projets: elle eſt fort coupée, fort variée, pleine de petits jours, de petites réponſes de divers inſtrumens qui entrent les uns après les autres; en un mot, elle demande une préciſion ſinguliere dans l'exécution. Jugez de la facilité que nous aurons à brouiller tout cela ſans affectation & d'un air tout-à-fait naturel: pour peu que nous voulions nous entendre, nous allons faire un charivari de tous les Diables; cela ſera délicieux. Voici donc un projet de réglement que nous avons

médité avec nos illuſtres chefs, & entr'autres avec Monſieur l'Abbé & Monſieur Caraffe, qui en toute occaſion ont ſi bien mérité du bon parti & fait tant de mal à la bonne Muſique.

I.

On ne ſuivra point en cette occaſion la méthode ordinaire, employée avec ſuccès dans les autres Intermedes : mais avant que de mal parler de celui-ci on attendra de le connoître dans les répétitions. Si la Muſique en eſt médiocre, nous en parlerons avec admiration ; nous affecterons tous unanimement de l'élever jusqu'aux nues, afin qu'on attende des prodiges & qu'on ſe trouve plus loin de compte à la premiere repréſentation. Si malheureuſement la Muſique ſe trouve bonne, comme il n'y a que trop lieu de le craindre, nous en parlerons avec dédain, avec un mépris outré, comme de la plus miſérable choſe qui ait été faite ; notre jugement ſéduira les ſots, qui ne ſe retractent jamais que quand ils ont eu raiſon, & le plus grand nombre ſera pour nous.

II.

Il faudra jouer de notre mieux aux répétitions pour diſculper les chefs à qui l'on reprocheroit ſans cela de n'avoir pas réitéré les répétitions juſqu'à ce que le tout allât bien. Ces répétitions ne ſeront pas pour cela à pure perte, car c'eſt-là que nous concerterons entre nous les moyens d'être aux repréſentations, le plus diſcordans qu'il ſera poſſible.

III.

L'ACCORD ſe prendra, ſelon la regle, ſur l'avis du premier violon, attendu qu'il eſt ſourd.

IV.

LES violons ſe diſtribueront en trois bandes dont la premiere jouera un quart-de-ton trop haut, la deuxieme un quart-de-ton trop bas, & la troiſieme jouera le plus juſte qu'il lui ſera poſſible. Cette cacophonie ſe pratiquera facilement, en hauſſant ou baiſſant ſubtilement le ton de l'inſtrument durant l'exécution. A l'égard des hautbois, il n'y a rien à leur dire & d'eux-mêmes ils iront à ſouhait.

V.

ON en uſera pour la meſure, à-peu-près comme pour le ton, un tiers la ſuivra, un tiers l'anticipera, & un autre tiers ira après tous les autres. Dans toutes les entrées les violons ſe garderont ſur-tout d'être enſemble, mais partant ſucceſſivement, & les uns après les autres, ils feront des manieres de petites fugues ou d'imitations qui produiront un très-grand effet. A l'égard des violoncelles, ils ſont exhortés d'imiter l'exemple édifiant de l'un d'entr'eux, qui ſe pique avec une juſte fierté de n'avoir jamais accompagné un Intermede Italien dans le ton, & de jouer toujours majeur quand le mode eſt mineur, & mineur quand il eſt majeur.

VI.

ON aura grand ſoin d'adoucir les *forts* & de renforcer les

doux, principalement ſous le chant; il faudra ſur-tout racler à tour-de-bras quand la Tonelli chantera, car il eſt ſur-tout d'une grande importance d'empêcher qu'elle ne ſoit entendue.

VII.

Une autre précaution qu'il ne faut pas oublier, c'eſt de forcer les ſeconds autant qu'il ſera poſſible, & d'adoucir les premiers afin qu'on n'entende par-tout que la mélodie du ſecond Deſſus; il faudra auſſi engager Durand à ne pas ſe donner la peine de copier les parties de quintes, toutes les fois qu'elles ſont à l'octave de la Baſſe, afin que ce défaut de liaiſon entre les Baſſes & les Deſſus rende l'harmonie plus ſeche.

VIII.

On recommande aux jeunes racleurs de ne pas manquer de prendre l'octave, de miauler ſur le chevalet, & de doubler & défigurer leur partie, ſur-tout lorſqu'ils ne pourront pas jouer le ſimple, afin de donner le change ſur leur maladreſſe, de barbouiller toute la Muſique, & de montrer qu'ils ſont au-deſſus des loix de tous les Orcheſtres du monde.

IX.

Comme le Public pourroit à la fin s'impatienter de tout ce charivari, ſi nous nous appercevons qu'il nous obſerve de trop près, il faudra changer de méthode pour prévenir les caquets: alors, tandis que trois ou quatre violons joueront comme ils ſavent, tous les autres ſe mettront à s'accorder durant les airs, & auront ſoin de racler de toute leur force

& de faire un bruit de Diable avec leurs cordes à vuides, précisément dans les endroits les plus doux. Par ce moyen nous gâterons la plus belle Musique sans qu'on ait rien à nous dire ; car encore faut-il bien s'accorder? Que si l'on nous reprenoit là-dessus, nous aurions le plus beau prétexte du monde de jouer aussi faux qu'il nous plairoit. Ainsi, soit qu'on nous permette d'accorder, soit qu'on nous en empêche, nous trouverons toujours le moyen de n'être jamais d'accord.

X.

Nous continuerons de crier tous au scandale & à la profanation : nous nous plaindrons hautement qu'on déshonore le séjour des Dieux par des Bateleurs ; nous tâcherons de prouver que nos Acteurs ne sont pas des Bateleurs comme les autres, attendu qu'ils chantent & gesticulent tout au plus, mais qu'ils ne jouent point : que la petite Tonelli se sert de ses bras pour faire son rôle avec une intelligence & une gentillesse ignominieuse, au lieu que l'illustre Mademoiselle Chevalier ne se sert des siens que pour aider à l'effort de ses poumons, ce qui est beaucoup plus décent ; qu'au surplus il n'y a que le talent qui déroge, & que nos Acteurs n'ont jamais dérogé. Nous ferons voir aussi que la Musique Italienne déshonore notre théâtre, par la raison qu'une Académie Royale de Musique doit se soutenir avec la seule pompe de son titre & son privilege, & qu'il n'est pas de sa dignité d'avoir besoin pour cela de bonne Musique.

X I.

La plus essentielle précaution que nous avons à prendre en cette occasion est de tenir nos délibérations secretes : de si grands intérêts ne doivent point être exposés aux yeux d'un vulgaire stupide, qui s'imagine follement que nous sommes payés pour le servir. Les spectateurs sont d'une telle arrogance, que si cette Lettre venoit à se divulguer par l'indiscrétion de quelqu'un de vous, ils se croiroient en droit d'observer de plus près notre conduite, ce qui ne laisseroit pas d'avoir son incommodité; car enfin, quelque supérieur qu'on puisse être au Public, il n'est point agréable d'en essuyer les clabauderies.

Voilà, Messieurs, quelques articles préliminaires sur lesquels il nous paroît convenable de se concerter d'avance; à l'égard des discours particuliers que nous tiendrons, quand l'Ouvrage en question sera en train, comme ils doivent être modifiés sur la maniere dont on le recevra, il est à propos de réserver à ce tems-là d'en convenir. Chacun de nous, à quelques-uns près, s'est jusqu'ici comporté si convenablement à l'intérêt commun, qu'il n'y a pas d'apparence que nul se démente là-dessus au moment de couronner l'œuvre; & nous espérons que si l'on nous reproche de manquer de talent, ce ne sera pas au moins de celui de bien cabaler.

C'est ainsi qu'après avoir expulsé avec ignominie toute cette engeance Italienne, nous allons nous établir un tribunal redoutable; bientôt le succès, ou du moins, la chûte des pieces

dépendra de nous ſeuls ; les Auteurs, ſaiſis d'une juſte crainte ; viendront en tremblant rendre hommage à l'archet qui peut les écorcher ; & d'une bande de miſérables racleurs, pour laquelle on nous prend maintenant, nous deviendrons un jour les juges ſuprêmes de l'Opéra François, & les arbitres ſouverains de la chaconne & du rigaudon.

J'ai l'honneur d'être avec un très-profond reſpect, mes chers Camarades, &c.



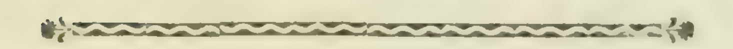
LETTRE

A MONSIEUR

L'ABBÉ RAYNAL,

Au sujet d'un nouveau Mode de Musique, inventé par M. Blainville.

Paris, le 30 Mai 1754, au sortir du Concert.



VOUS êtes bien aise, Monsieur, vous le Panégyriste & l'ami des Arts, de la tentative de M. Blainville, pour l'introduction d'un nouveau Mode dans notre Musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me demandez sur la découverte même.

Autant que j'ai pu saisir les idées de M. Blainville, durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le Mode qu'il nous propose, n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux Modes usités. L'une de ces deux cordes est la tonique, l'autre est la quarte au-dessus de cette tonique ; & cette quarte s'appellera, si l'on veut, *dominante*. L'auteur me paroît avoir eu de fort bonnes raisons pour préférer ici la quarte à la quinte, & celle de toutes ces raisons qui se présente la pre-

miere, en parcourant sa gamme, est le danger de tomber dans les fausses relations.

Cette gamme est ordonnée de la maniere suivante; il monte d'abord d'un semi-ton majeur de la tonique sur la seconde note, puis d'un ton sur la troisieme; & montant encore d'un ton, il arrive à sa dominante, sur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'est permis de parler ainsi, l'hémistiche du Mode. Puis recommençant sa marche un ton au-dessus de la dominante, il monte ensuite d'un semi-ton majeur, d'un ton, &, encore d'un ton, & l'octave est parcourue selon cet ordre de notes, mi, fa, sol, la: si, ut, re, mi. Il redescend de même, sans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, soit en montant, soit en descendant de la dominante d'un Mode mineur à l'octave de cette dominante, sans dièses ni bémols accidentels, vous aurez précisément la gamme de M. Blainville; par où l'on voit, 1°. que sa marche diatonique est directement opposée à la nôtre, ou, partant de la tonique, on doit monter d'un ton, ou descendre d'un semi-ton; 2°. qu'il a falu substituer une autre harmonie à l'accord sensible usité dans nos Modes, & qui se trouve exclus du sien; 3°. trouver, pour cette nouvelle gamme, des accompagnemens différens de ceux que l'on emploie dans la regle de l'octave; 4°. & par conséquent d'autres progressions de Basse fondamentale que celles qui sont admises.

La gamme de son Mode est précisément semblable au diagramme des Grecs; car si l'on commence par la corde *hypate*, en montant, ou par la note en descendant, à parcourir dia-

toniquement deux tétracordes disjoints, on aura précisément la nouvelle gamme; c'est notre ancien Mode plagal, qui subsiste encore dans le Plain-chant; c'est proprement un Mode mineur dont le diapason se prendroit, non d'une tonique à son octave, en passant par la dominante; mais d'une dominante à son octave, en passant par la tonique; & en effet, la tierce majeure que l'Auteur est obligé de donner à sa finale, jointe à la maniere d'y descendre par semi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante. Ainsi, si l'on pouvoit, de ce côté-là, disputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourroit du moins lui disputer celui d'avoir osé braver, en quelque chose, la bonne opinion que notre siecle a de soi-même, & son mépris pour tous les autres âges en matiere de sciences & de goût.

Mais ce qui paroît appartenir incontestablement à M. Blainville, c'est l'harmonie qu'il affecte à un Mode institué dans des tems où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connoissoit point l'harmonie, dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Personne ne lui disputera, ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions fondamentales, ni l'art avec lequel il l'a su mettre en œuvre pour ménager nos oreilles, bien plus délicates sur les choses nouvelles, que sur les mauvaises choses.

Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce qu'il nous propose, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra que sa découverte est bonne, s'il veut avouer qu'elle n'est pas de lui : s'il prouve qu'elle est de lui, on lui soutiendra qu'elle est mauvaise; & il ne sera pas

le premier contre lequel les artiſtes auront argumenté de la ſorte. On lui demandera ſur quel fondement il prétend déroger aux loix établies, & en introduire d'autres de ſon autorité.

On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire, les regles d'une ſcience qu'on a fait tant d'effort pour réduire en principes ; d'enfreindre dans ſes progreſſions la liaiſon harmonique, qui eſt la loi la plus générale & l'épreuve la plus ſure de toute bonne harmonie.

On lui demandera ce qu'il prétend ſubſtituer à l'accord ſenſible, dont ſon Mode n'eſt nullement ſuſceptible, pour annoncer les changemens de ton. Enfin on voudra ſavoir encore pourquoi, dans l'eſſai qu'il a donné au Public, il a tellement entre-mêlé ſon Mode avec les deux autres, qu'il n'y a qu'un très-petit nombre de Connoiſſeurs, dont l'oreille exercée & attentive, ait démêlé ce qui appartient en propre à ſon nouveau ſyſtême.

Ses réponſes, je crois les prévoir à-peu-près. Il trouvera aiſément en ſa faveur des analogies, du moins auſſi bonnes que celles dont nous avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le Mode mineur n'aura pas de meilleurs fondemens que le ſien. Il nous ſoutiendra que l'oreille eſt notre premier maître d'harmonie, & que, pourvu que celui-là ſoit content, la raiſon doit ſe borner à chercher pourquoi il l'eſt, & non à lui prouver qu'il a tort de l'être. Qu'il ne cherche, ni à introduire dans les choſes l'arbitraire qui n'y eſt point, ni à diſſimuler celui qu'il y trouve. Or, cet arbitraire eſt ſi conſtant que, même dans la regle de l'octave, il y a une faute contre les regles ; remarque qui ne ſera pas, ſi l'on

veut, de M. Blainville, mais que je prends ſur mon compte.

Il dira encore que cette liaiſon harmonique qu'on lui objecte, n'eſt rien moins qu'indiſpenſable dans l'harmonie, & il ne ſera pas embarraſſé de le prouver.

Il s'excuſera d'avoir entre-mêlé les trois Modes, ſur ce que nous ſommes ſans ceſſe dans le même cas avec les deux nôtres, ſans compter que, par ce mêlange adroit, il aura eu le plaiſir, diroit Montagne, de faire donner à nos Modes des nazardes ſur le nez du ſien. Mais quoi qu'il faſſe, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raiſons ſans replique, l'une qu'il eſt inventeur, l'autre qu'il a à faire à des Muſiciens.

Je ſuis, &c.



EXAMEN

EXAMEN

DE

DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans sa Brochure intitulée :

ERREURS

SUR

LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPEDIE.



AVERTISSEMENT.

JE jettai cet Ecrit ſur le papier en 1755, lorſque parut la Brochure de M. Rameau, & après avoir déclaré publiquement, ſur la grande querelle que j'avois eue à ſoutenir, que je ne répondrois plus à mes adverſaires. Content même d'avoir fait note de mes obſervations ſur l'Ecrit de M. Rameau, je ne les publiai point; & je ne les joins maintenant ici, que parce qu'elles ſervent à l'éclairciſſement de quelques Articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'Ouvrage ne me permettoit pas d'entrer dans de plus longues diſcuſſions.



EXAMEN

DE

DEUX PRINCIPES

Avancés par M. Rameau, dans ſa Brochure intitulée :

ERREURS

SUR

LA MUSIQUE,

DANS L'ENCYCLOPEDIE.

C'EST toujours avec plaiſir que je vois paroître de nouveaux écrits de M. Rameau : de quelque maniere qu'ils ſoient accueillis du Public, ils ſont précieux aux Amateurs de l'Art, & je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illuſtre Artiſte releve mes fautes, il m'inſtruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens ; & comme, en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis point celles de pur amuſement, je diſcuterai par occaſion quelques points qu'il décide, bien ſur d'avoir toujours fait une choſe utile, s'il en peut réſulter de ſa part de nouveaux éclairciſſemens. C'eſt même entrer en cela, dans les vues de ce grand Muſicien, qui dit qu'on ne peut con-

tester les propositions qu'il avance, que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour; d'où je conclus qu'il est bon qu'on les conteste.

Je suis, au reste, fort éloigné de vouloir défendre mes articles de l'Encyclopédie; personne, à la vérité, n'en devroit être plus content que M. Rameau, qui les attaque; mais personne au monde n'en est plus mécontent que moi. Cependant, quand on sera instruit du tems où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, & de l'impuissance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini; quand on saura, de plus, que je n'eus point la présomption de me proposer pour celui-ci, mais que ce fut, pour ainsi dire, une tâche imposée par l'amitié, on lira peut-être, avec quelque indulgence, des articles que j'eus à peine le tems d'écrire dans l'espace qui m'étoit donné pour les méditer, & que je n'aurois point entrepris, si je n'avois consulté que le tems & mes forces.

Mais ceci est une justification envers le Public, & pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau que j'ai beaucoup loué, & qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les Lecteurs veulent bien jetter les yeux sur les articles qu'il attaque, tels que *Chiffrer*, *Accord*, *Accompagnement*, &c. s'ils distinguent les vrais éloges que l'équité mesure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde; enfin s'ils sont instruits du poids que les procédés de M. Rameau, vis-à-vis de moi, ajoute à la justice que j'aime à lui rendre, j'espere qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'exposition de ses principes, ils seront con-

tens, au moins des hommages que j'ai rendus à l'Auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé : *Erreurs sur la Musique*, me paroît en effet fourmiller d'erreurs, & que je n'y vois rien de plus juste que le titre. Mais ces erreurs ne sont point dans les lumieres de M. Rameau, elles n'ont leur source que dans son cœur ; & quand la passion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que personne des bonnes regles de son Art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui disparoîtront avec sa haine ; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuse, & dont plusieurs en effet, ne sauroient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu ; c'est un défaut qu'il impute à mon ignorance, & dont je suis peu tenté de la justifier. J'avoue avec plaisir, que, faute de choses savantes, je suis réduit à n'en dire que de raisonnables, & je n'envie à personne le profond savoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup, ce n'est point pour ma justification que j'écris, c'est pour le bien de la chose. Laissons toutes ces disputes personnelles qui ne font rien au progrès de l'Art, ni à l'instruction du Public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux Commençans, qui veulent se faire un nom aux dépens des noms déjà connus, & qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais, ce qu'on ne sauroit examiner avec trop de soin, ce sont les principes de l'Art même, dans lesquels la moindre erreur est une source d'égaremens, & où l'Artiste ne peut se tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'Art n'en éloignent la perfection.

Je remarque, dans les erreurs ſur la Muſique, deux de ces principes importans. Le premier qui a guidé M. Rameau dans tous ſes écrits, &, qui pis eſt, dans toute ſa Muſique, eſt que l'harmonie eſt l'unique fondement de l'Art, que la mélodie en dérive, & que tous les grands effets de la Muſique naiſſent de la ſeule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, & qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, eſt que cet *accompagnement repréſente le corps ſonore.* J'examinerai ſéparément ces deux principes. Commençons par le premier & le plus important, dont la vérité ou la fauſſeté démontrée, doit ſervir en quelque maniere de baſe à tout l'Art Muſical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la réſonance du corps ſonore. Et il eſt certain que tout ſon eſt accompagné de trois autres ſons harmoniques concomitans ou acceſſoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce-majeure. En ce ſens, l'harmonie eſt naturelle & inſéparable de la mélodie & du chant, tel qu'il puiſſe être, puiſque tout ſon porte avec lui ſon accord parfait. Mais, outre ces trois ſons harmoniques, chaque ſon principal en donne beaucoup d'autres qui ne ſont point harmoniques & n'entrent point dans l'accord parfait. Telles ſont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premieres. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos ſens, mais dont la réſonance eſt démontrée par induction, & n'eſt pas impoſſible à confirmer par expérience. L'Art les a rejettées de l'harmonie, & voilà

où il a commencé à substituer ses regles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois sons qui constituent l'accord parfait, une prérogative particuliere, parce qu'ils forment entr'eux une sorte de proportion qu'il a plû aux anciens d'appeller harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul? Je dis que cette propriété se trouve dans des rapports de sons qui ne sont nullement harmoniques. Si les trois sons représentés par les chiffres 1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, forment un accord consonnant, les trois sons représentés par ces autres chiffres $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$, sont de même en proportion harmonique, & ne forment qu'un accord discordant. Vous pouvez diviser harmoniquement une tierce-majeure, une tierce-mineure, un ton majeur, un ton mineur, &c. & jamais les sons donnés par ces divisions, ne feront des accords consonnans. Ce n'est donc, ni parce que les sons qui composent l'accord parfait résonnent avec le son principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entiere, ni parce qu'ils sont en proportion harmonique, qu'ils ont été choisis exclusivement pour composer l'accord parfait, mais seulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils offrent les rapports les plus simples. Or, cette simplicité des rapports est une regle commune à l'harmonie & à la mélodie; regle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, jusqu'à rendre toute harmonie impraticable; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, & ne lui est point naturellement subordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que sera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la dissonance, & les regles de la Modulation? A l'instant

je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaisir même de l'oreille est l'ouvrage de l'habitude; & de quel droit l'harmonie, qui ne peut se donner à elle-même un fondement naturel, voudroit-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût question d'harmonie & d'accords ?

Qu'une marche consonnante & réguliere de Basse-fondamentale engendre des harmoniques qui procedent diatoniquement & forment entr'eux une sorte de chant, cela se connoît & peut s'admettre. On pourroit même renverser cette génération, & comme, selon M. Rameau, chaque son n'a pas seulement la puissance d'ébranler ses aliquotes en-dessus, mais ses multiples en-dessous, le simple chant pourroit engendrer une sorte de Basse, comme la Basse engendre une sorte de chant, & cette génération seroit aussi naturelle que celle du mode mineur; mais je voudrois demander à M. Rameau deux choses : l'une, si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle de la mélodie; & l'autre, si c'est ainsi qu'il trouve la sienne, ou s'il pense même que jamais personne en ait trouvé de cette maniere ? Puissions-nous préserver nos oreilles de toute Musique dont l'Auteur commencera par établir une belle Basse-fondamentale; & pour nous mener savamment de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accens d'une mélodie simple, naturelle & passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la Basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix !

Non, ce n'est point là sans doute ce que M. Rameau veut qu'on

qu'on faſſe, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend ſeulement que l'harmonie guide l'artiſte, ſans qu'il y ſonge, dans l'invention de ſa mélodie, & que toutes les fois qu'il fait un beau chant, il fait une harmonie réguliere ; ce qui doit être vrai, par la liaiſon que l'art a miſe entre ces deux parties, dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des ſons, les regles du chant, & l'accent muſical : car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'eſt point abſolue, mais relative au ſyſtême harmonique, & à ce que, dans ce ſyſtême, on eſtime plus que le chant.

Mais ſi la longue routine de nos ſucceſſions harmoniques guide l'homme exercé & le Compoſiteur de profeſſion ; quel fut le guide de ces ignorans, qui n'avoient jamais entendu d'harmonie, dans ces chants que la nature a dictés long-tems avant l'invention de l'Art ? Avoient-ils donc un ſentiment d'harmonie antérieur à l'expérience ; & ſi quelqu'un leur eût fait entendre la Baſſe-fondamentale de l'air qu'ils avoient compoſé, penſe-t-on qu'aucun d'eux eût reconnu-là ſon guide, & qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette Baſſe & cet air ?

Je dirai plus. A juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en reſtent, comme il eſt impoſſible d'ajuſter ſous ces airs une bonne Baſſe-fondamentale, il eſt impoſſible auſſi que le ſentiment de cette Baſſe, d'autant plus réguliere qu'elle eſt plus naturelle, leur ait ſuggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les tranſportoit, étoit excellente à leurs oreilles, & l'on ne peut douter que la nôtre

ne leur eût paru d'une barbarie insupportable. Donc ils en jugeoient sur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appellons consonnances parfaites ; ils ont rejetté de ce nombre les tierces & les sixtes. Pourquoi cela ? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux ou du moins proscrit de la pratique, & leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étoient trop fortes d'un comma, & leurs tierces mineures trop foibles d'autant, & par conséquent leurs sixtes majeures & mineures altérées de même. Qu'on pense maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, & quels modes harmoniques on peut établir, en bannissant les tierces & les sixtes du nombre des consonnances ! Si les consonnances mêmes qu'ils admettoient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les eussent dû sentir ailleurs que dans la mélodie, ils les auroient, pour ainsi dire, sous-entendues au-dessous de leurs chants : la consonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendroient ; loin d'avoir eu moins de consonnances que nous, ils en auroient eu davantage, & préoccupés, par exemple, de la Basse tacite *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *re*.

« Quoique l'auteur d'un chant, dit M. Rameau, ne connoisse pas les sons fondamentaux dont ce chant dérive, » il ne puise pas moins dans cette source unique de toutes » nos productions en Musique ». Cette doctrine est sans doute fort savante, car il m'est impossible de l'entendre. Tâchons, s'il se peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne ſavent pas la Muſique, & qui n'ont pas appris combien il eſt beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *Medium* de leur voix, & ſon diapaſon ne s'étend pas communément juſqu'à pouvoir en entonner la Baſſe-fondamentale, quand même ils la ſauroient. Ainſi, non-ſeulement cet ignorant qui compoſe un air, n'a nulle notion de la Baſſe-fondamentale de cet air, il eſt même également hors d'état & d'exécuter cette Baſſe lui-même, & de la reconnoître lorſqu'un autre l'exécute. Mais cette Baſſe-fondamentale qui lui a ſuggéré ſon chant, & qui n'eſt ni dans ſon entendement, ni dans ſon organe, ni dans ſa mémoire, où eſt-elle donc?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les ſons fondamentaux les plus ſenſibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut* un *ſol* ſous un *re*, & un *ut* ſous un *mi*. Puiſqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejetter ſon autorité. Mais quels ſujets a-t-il pris pour cette épreuve? Des gens qui, ſans ſavoir la Muſique, avoient cent fois entendu de l'harmonie & des accords; de ſorte que l'impreſſion des intervalles harmoniques, & du progrès correſpondant des Parties dans les paſſages les plus fréquens, étoit reſtée dans leur oreille, & ſe tranſmettoit à leur voix ſans même qu'ils s'en doutaſſent. Le jeu des racleurs de Guinguettes ſuffit ſeul pour exercer le peuple des environs de Paris, à l'intonation des tierces & des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences ſur des hommes plus ruſtiques & dont l'oreille étoit juſte; elles ne m'ont jamais rien donné de ſemblable. Ils n'ont entendu la Baſſe qu'autant que je la leur

foufflois ; encore fouvent ne pouvoient-ils la faifir : ils n'appercevoient jamais le moindre rapport entre deux fons différens entendus à la fois : cet enfemble même leur déplaifoit toujours, quelque jufte que fût l'intervalle ; leur oreille étoit choquée d'une tierce comme la nôtre l'eft d'une diffonance, & je puis affurer qu'il n'y en avoit pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout auffi bien que la cadence parfaite, fi l'uniffon s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie foit naturel, comme il ne s'offre au fens que fous l'apparence de l'uniffon, le fentiment qui le développe eft acquis & factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature, & c'eft fur-tout en cette partie de la Mufique qu'il y a, comme dit très-bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces obfervations, quoique juftes, rendent à Paris les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent gueres moins vîte que les efprits : mais c'eft un inconvénient inféparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout*, & qui me femble à moi ne prouver rien, c'eft l'intervalle des deux notes *ut fa* dièfe, fous lequel, appliquant différentes Baffes qui marquent différentes tranfitions harmoniques, il prétend montrer par les diverfes affections qui en naiffent, que la force de ces affections dépend de l'harmonie & non du chant. Comment M. Rameau a-t-il pu fe laiffer abufer par fes yeux, par fes préjugés, au point de prendre tous ces divers paffages pour un même chant, parce que c'eft le même intervalle

apparent, sans songer qu'un intervalle ne doit être censé le même, & sur-tout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode ; ce qui n'a lieu dans aucun des passages qu'il cite. Ce sont bien sur le clavier les mêmes touches, & voilà ce qui trompe M. Rameau, mais ce sont réellement autant de mélodies différentes ; car, non-seulement elles se présentent toutes à l'oreille sous des idées diverses, mais même leurs intervalles exacts different presque tous les uns des autres. Quel est le Musicien qui dira qu'un triton & une fausse quinte, une septieme diminuée & une sixte majeure, une tierce mineure & une seconde superflue forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent sont les mêmes sur le clavier ? Comme si l'oreille n'apprécioit pas toujours les intervalles selon leur justesse dans le mode, & ne corrigeoit par les erreurs du tempérament sur les rapports de la modulation ! Quoique la Basse détermine quelquefois avec plus de promptitude & d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laisseroient pourtant pas de se faire sans elle, & je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais seulement qu'il lui devoit être subordonné. Quand tous ces passages de l'*ut* au *fa* dièse seroient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en seroient pas moins autant de chants différens, étant pris ou supposés sur différentes cordes du mode, & composés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais seulement de la modulation qui appartient incontestablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indé-

terminée ; mais deux notes d'une durée indéterminée ne suffisent pas pour constituer un chant, puisqu'elles ne marquent ni mode ni phrase, ni commencement ni fin. Qui est-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela ? A quoi pense M. Rameau, de nous donner pour des accessoires de la mélodie, la mesure, la différence du haut ou du bas, du doux ou du fort, du vîte & du lent ; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, & que si on les en séparoit, elle n'existeroit plus. La mélodie est un langage comme la parole ; tout chant qui ne dit rien n'est rien, & celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours, les breves & les longues, les quantités semblables dans la prosodie, la mesure égale & constante, le rhythme & les pieds des vers, les doux & les forts, la voix remisse ou véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu de sentiment pour dire ou lire des choses passionnées, sans jamais adoucir ni renforcer la voix. M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la premiere de tout ce qui lui étant propre, ne peut convenir à l'autre : il ne considere pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage ; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, & il a raison.

Qu'est-ce qu'une suite de sons indéterminés, quant à la durée ? Des sons isolés & dépourvus de tout effet commun qu'on entend, qu'on saisit séparément les uns des autres, & qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique, n'offrent aucun ensemble à l'oreille, & attendent, pour former

une phrafe & dire quelque chofe, la liaifon que la mefure leur donne. Qu'on préfente au Muficien une fuite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entiérement différentes, feulement par les diverfes manieres de les fcander, d'en combiner & varier les mouvemens; preuve invincible que c'eft à la mefure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que fi la diverfité d'harmonie qu'on peut donner à ces fuites, varie auffi leurs effets, c'eft qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles, divers emplacemens dans l'échelle du mode; ce qui, comme je l'ai dejà dit, change entiérement les rapports des fons & le fens des phrafes.

La raifon pourquoi les anciens n'avoient point de Mufique purement inftrumentale, c'eft qu'ils n'avoient pas l'idée d'un chant fans mefure, ni d'une autre mefure que celle de la Poéfie; & la raifon pourquoi les Vers fe chantoient toujours & jamais la Profe, c'eft que la Profe n'avoit que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avoient encore l'autre partie conftitutive de la melodie, favoir le rhythme.

Jamais perfonne, pas même M. *Rameau*, n'a divifé la Mufique en melodie, harmonie & mefure, mais en harmonie & melodie; après quoi l'une & l'autre fe confidere par les fons & par les tems.

M. *Rameau* prétend que tout le charme, toute l'énergie de la Mufique eft dans l'harmonie, que la mélodie n'y a qu'une part fubordonnée & ne donne à l'oreille qu'un léger & ftérile agrément. Il faut l'entendre raifonner lui-même. Se

preuves perdroient trop à être rendues par un autre que lui.
Tout chœur de Musique, dit-il, *qui est lent, & dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessein, ni d'une mélodie qui puisse affecter d'elle-même; & ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou simplement vif & gai.* (Ce parallele d'un chœur lent & d'un air vif & gai me paroît assez plaisant). *L'un se rapporte directement à l'ame*, (notez bien que c'est le grand chœur à quatre parties.) *L'autre ne passe pas le canal de l'oreille.* (C'est le chant selon M. Rameau. (*J'en appelle encore à l'Amour triomphe, déjà cité plus d'une fois.* (Cela est vrai.) *Que l'on compare le plaisir qu'on éprouve à celui que cause un air, soit vocal, soit instrumental.* J'y consens. Qu'on me laisse choisir la voix & l'air, sans me restreindre au seul mouvement vif & gai, car cela n'est pas juste ; & que M. Rameau vienne de son côté avec son chœur *l'Amour triomphe* & tout ce terrible appareil d'instrumens & de voix, il aura beau se choisir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit & qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol, ils seront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire sentir que les sons les plus capables d'affecter l'ame ne sont point ceux d'un chœur de Musique.

L'harmonie est une cause purement physique ; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager & stérile ; ils donneroient plutôt des vapeurs que des passions. Le plaisir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu

de

de mélodie, eſt purement de ſenſation, & tourneroit bientôt à l'ennui, ſi l'on n'avoit ſoin de faire ce chœur très-court, ſur-tout lorſqu'on y met toutes les voix dans leur *Medium*. Mais ſi les voix ſont remiſſes & baſſes, il peut affecter l'ame ſans le ſecours de l'harmonie ; car une voix remiſſe & lente eſt une expreſſion naturelle de triſteſſe ; un chœur à l'uniſſon pourroit faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainſi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux ſens une impreſſion agréable, & rien de plus. Mais les accens de la voix paſſent juſqu'à l'ame ; car ils ſont l'expreſſion naturelle des paſſions, & en les peignant, ils les excitent. C'eſt par eux que la Muſique devient oratoire, éloquente, imitative, ils en forment le langage ; c'eſt par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les ſentimens. La mélodie eſt dans la Muſique ce qu'eſt le deſſein dans la Peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'eſt par le chant, non par les accords que les ſons ont de l'expreſſion, du feu, de la vie ; c'eſt le chant ſeul qui leur donne les effets moraux qui ſont toute l'énergie de la Muſique. En un mot, le ſeul phyſique de l'Art ſe réduit à bien peu de choſe, & l'harmonie ne paſſe pas au-delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'ame qui ſemblent excités par la ſeule harmonie, comme l'ardeur des ſoldats par les inſtrumens militaires, c'eſt que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela ; parce qu'il n'eſt queſtion que d'une certaine agitation qui ſe tranſmet de l'oreille au cerveau, & que l'imagination, ébranlée ainſi, fait le reſte. Encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que

du rhythme ou de la mesure, qui est une des parties constitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne suivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ses Ouvrages pour illustrer son principe. J'avoue qu'il ne lui est pas difficile de montrer, par cette voie, l'infériorité de la mélodie; mais j'ai parlé de la Musique, & non de sa Musique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il se donne, je puis n'être pas de son avis sur tel ou tel morceau; & tous ces jugemens particuliers, pour ou contre, ne sont pas d'un grand avantage au progrès de l'Art.

Après avoir établi comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux, généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit sa dissertation dans ces termes : *Ainsi, toute Musique étant comprise dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'est qu'à cette seule harmonie qu'on doit comparer quelque science que ce soit*, pag. 64. J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuse conclusion.

Le second principe avancé par M. Rameau, & duquel il me reste à parler, est que *l'harmonie représente le corps sonore.* Il me reproche de n'avoir pas ajouté cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il est à croire que si je l'y eusse ajoutée, il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raison. Ce n'est pas sans répugnance que j'entre dans l'examen de cette addition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner, ne soit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en distinguer, en ce que si c'est une erreur, c'est au moins l'erreur d'un grand

Muſicien qui s'égare à force de ſcience. Mais ici je ne vois que des mots vides de ſens, & je ne puis pas même ſuppoſer de la bonne foi dans l'Auteur qui les oſe donner au Public, comme un principe de l'Art qu'il profeſſe.

L'harmonie repréſente le corps ſonore! Ce mot de *corps ſonore* a un certain éclat ſcientifique, il annonce un Phyſicien dans celui qui l'emploie; mais en Muſique que ſignifie-t-il? Le Muſicien ne conſidere pas le corps ſonore en lui-même, il ne le conſidere qu'en action. Or, qu'eſt-ce que le corps ſonore en action? c'eſt le ſon: l'harmonie repréſente donc le ſon. Mais l'harmonie accompagne le ſon. Le ſon n'a donc pas beſoin qu'on le repréſente, puiſqu'il eſt là. Si ce galimathias paroît riſible, ce n'eſt pas ma faute aſſurément.

Mais ce n'eſt peut-être pas le ſon mélodieux que l'harmonie repréſente, c'eſt la collection des ſons harmoniques qui l'accompagnent: mais ces ſons ne ſont que l'harmonie elle-même; l'harmonie repréſente donc l'harmonie, & l'accompagnement, l'accompagnement.

Si l'harmonie ne repréſente ni le ſon mélodieux, ni ſes harmoniques, que repréſente-t-elle donc? Le ſon fondamental & ſes harmoniques, dans leſquels eſt compris le ſon mélodieux. Le ſon fondamental & ſes harmoniques ſont donc ce que M. Rameau appelle le corps ſonore. Soit; mais voyons.

Si l'harmonie doit repréſenter le corps ſonore, la Baſſe ne doit jamais contenir que des ſons fondamentaux; car, à chaque renverſement, le corps ſonore ne rend point ſur la Baſſe l'harmonie renverſée du ſon fondamental, mais l'harmonie directe du ſon renverſé qui eſt à la Baſſe, & qui, dans le corps ſonore,

devient ainſi fondamentale. Que M. Rameau prenne la peine de répondre à cette ſeule objection, mais qu'il y réponde clairement, & je lui donne gain de cauſe.

Jamais le ſon fondamental ni ſes harmoniques, pris pour le corps ſonore, ne donnent d'accord mineur ; jamais ils ne donnent la diſſonance ; je parle dans le ſyſtême de M. Rameau. L'harmonie & l'accompagnement ſont pleins de tout cela, principalement dans ſa pratique : donc l'harmonie & l'accompagnement ne peuvent repréſenter le corps ſonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la maniere de raiſonner de cet Auteur & la mienne ; car voici les premieres conſéquences que ſon principe, admis par ſuppoſition, me ſuggere.

Si l'accompagnement repréſente le corps ſonore, il ne doit rendre que les ſons rendus par le corps ſonore. Or, ces ſons ne forment que des accords parfaits. Pourquoi donc hériſſer l'accompagnement de diſſonances ?

Selon M. Rameau, les ſons concomitans rendus par le corps ſonore, ſe bornent à deux ; ſavoir la tierce-majeure & la quinte. Si l'accompagnement repréſente le corps ſonore, il faut donc le ſimplifier.

L'inſtrument dont on accompagne, eſt un corps ſonore lui-même, dont chaque ſon eſt toujours accompagné de ſes harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement repréſente le corps ſonore, on ne doit frapper que des uniſſons ; car les harmoniques des harmoniques ne ſe trouvent point dans le corps ſonore. En vérité, ſi ce principe que je combats m'étoit venu, & que je l'euſſe trouvé ſolide, je m'en ferois

servi contre le système de M. Rameau, & je l'aurois cru renversé.

Mais donnons, s'il se peut, de la précision à ses idées; nous pourrons mieux en sentir la justesse ou la fausseté.

Pour concevoir son principe, il faut entendre que le corps sonore est représenté par la Basse & son accompagnement, de façon que la Basse-fondamentale représente le son générateur, & l'accompagnement ses productions harmoniques. Or, comme les sons harmoniques sont produits par la Basse-fondamentale, la Basse-fondamentale, à son tour, est produite par le concours des sons harmoniques : ceci n'est pas un principe de système, c'est un fait d'expérience, connu dans l'Italie depuis long-tems.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions sont requises dans l'accompagnement, pour représenter exactement les productions harmoniques du corps sonore, & fournir par leur concours, la Basse-fondamentale qui leur convient.

Il est évident que la premiere & la plus essentielle de ces conditions est de produire, à chaque accord, un son fondamental unique; car, si vous produisez deux sons fondamentaux, vous représentez deux corps sonores au lieu d'un, & vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été observé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce-majeure, est le seul qui ne donne qu'un son fondamental; tout autre accord le multiplie : ceci n'a besoin de démonstration pour aucun Théoricien, & je me contenterai d'un exemple si simple, que sans figure ni note, il puisse être entendu des Lecteurs les moins versés

en Musique, pourvu que les termes leur en soient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce-majeure produit pour son fondamental, l'octave du son grave, & que la tierce-mineure produit la dixieme majeure; c'est-à-dire, que cette tierce-majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour son fondamental, & que cette tierce-mineure *mi sol*, vous donnera encore le même *ut* pour son fondamental. Ainsi, tout cet accord entier *ut mi sol* ne vous donne qu'un son fondamental; car la quinte *ut sol* qui donne l'unisson de sa note grave, peut être censée en donner l'octave, ou bien en descendant ce *sol* à son octave, l'accord est un à la derniere rigueur; car le son fondamental de la sixte-majeure *sol mi* est à la quinte du grave, & le son fondamental de la quarte *sol ut* est encore à la quinte du grave. De cette maniere, l'harmonie est bien ordonnée & représente exactement le corps sonore : mais au lieu de diviser harmoniquement la quinte, en mettant la tierce-majeure au grave, & la mineure à l'aigu, transposons cet ordre en la divisant arithmétiquement, nous aurons cet accord parfait tierce-mineure, *ut mi* bémol *sol*, & prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord semblable *la ut mi.*

Alors on trouve la dixieme *fa* pour son fondamental de la tierce-mineure *la ut*, & l'octave *ut* pour son fondamental de la tierce-majeure *ut mi.* On ne sauroit donc frapper cet accord complet, sans produire à la fois deux sons fondamentaux. Il y a pis encore, c'est qu'aucun de ces deux sons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord & du mode, il nous faut une troisieme Basse *la* qui donne ce fondement.

Alors il eſt manifeſte que l'accompagnement ne peut repréſenter le corps ſonore, qu'en prenant ſeulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour Baſſe engendrée ſous la quinte *la mi*, *fa* ſous la tierce-mineure *la ut*, & *ut* ſous la tierce-majeure *ut mi*. Si-tôt donc que vous ajouterez un troiſieme ſon, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux ſons fondamentaux, & par conſéquent la repréſentation du corps ſonore diſparoîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur, doit s'entendre à plus forte raiſon de tout accord diſſonant complet, où les ſons fondamentaux ſe multiplient par la compoſition de l'accord, & l'on ne doit pas oublier que tout cela n'eſt déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par ſuppoſition. Si l'accompagnement devoit repréſenter le corps ſonore, combien donc n'y devroit-on pas être circonſpect dans le choix des ſons & des diſſonances, quoique régulieres & bien ſauvées. Voilà la premiere conſéquence qu'il faudroit tirer de ce principe ſuppoſé vrai. La raiſon, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de juſteſſe & de ſenſibilité dans l'organe, tout ſuggéroit cette conſéquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; &, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'Artiſte il ne devroit jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il faloit retrancher quelquefois des ſons dans l'accompagnement, & un bien plus grand encore d'avoir compté la quinte parmi ces ſons qu'il faloit retrancher dans l'occaſion. *La quinte*, dit-il, *qui eſt l'arc-boutant de l'harmonie, & qu'on doit par conſéquent*

préférer par-tout où elle doit être employée. A la bonne heure, qu'on la préfere quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être: au contraire ; c'est justement parce qu'elle est trop harmonieuse & sonore qu'il la faut souvent retrancher, sur-tout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne & ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage son attention entre les deux sons qui forment la quinte, ou ne la donne précisément à celui qui est étranger à la mélodie, & qu'on doit le moins écouter. L'ellipse n'a pas moins d'usage dans l'harmonie que dans la grammaire ; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit, voudroit sonner la quinte dans chaque accord où elle entre, feroit une harmonie insupportable, & M. Rameau lui-même s'est bien gardé d'en user ainsi.

Pour revenir au Clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes ; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange & barbare accompagnement prescrit par M. Rameau, qu'il le compare avec l'accompagnement simple & harmonieux des Italiens, & s'il refuse de juger par la raison, qu'il juge au moins par le sentiment entre eux & lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il falût remplir tous les accords pour représenter le corps sonore, qu'il falût employer toutes les dissonances qu'on peut employer ? Comment a-t-il pu faire un crime à Correlli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvoient entrer dans son accompagnement ? Comment la plume ne lui tomboit-

boit-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochoit à ce grand harmoniste de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas senti que la confusion n'a jamais rien produit d'agréable, qu'une harmonie trop chargée est la mort de toute expression, & que c'est par cette raison que toute la Musique, sortie de son école, n'est que du bruit sans effet? Comment ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les Basses Françoises de ces forêts de chiffres, qui font mal aux oreilles seulement à les voir? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans sa Musique, n'a-t-elle pas désarmé sa main paternelle, quand il les gâtoit sur son Clavecin?

Son systême ne me paroît gueres mieux fondé dans les principes de théorie, que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs; on n'y comprend plus rien, si-tôt qu'il s'agit du mode mineur & de la dissonance; & les vertus des nombres de Pythagore ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. Rameau dit que la résonnance d'une corde sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la premiere, & la fait frémir sensiblement dans sa totalité, quoi qu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la production de la dissonance & du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, se divisant en ses aliquotes, les fasse vibrer & résonner chacune en particulier, de sorte que les vibrations plus fortes de la corde en produisent de plus foibles dans ses parties, ce phénomene se conçoit & n'a rien

de contradictoire. Mais qu'une aliquote puiſſe émouvoir ſon tout, en lui donnant des vibrations plus lentes, & conſéquemment plus fortes, (*) qu'une force quelconque en produiſe une autre triple & une autre quintuple d'elle-même, c'eſt ce que l'obſervation dément, & que la raiſon ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau eſt vraie, il faut néceſſairement que celle de M. Sauveur ſoit fauſſe. Car, ſi une corde réſonnante fait vibrer ſon triple & ſon quintuple, il s'enſuit que les nœuds de M. Sauveur ne pouvoient exiſter, que ſur la réſonnance d'une partie, la corde entiere ne pouvoit frémir, que les papiers blancs & rouges devoient également tomber, & qu'il faut rejetter ſur ce fait, le témoignage de toute l'Académie.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'eſt qu'une corde ſonore qui vibre & ne réſonne pas. Voici certainement une nouvelle phyſique. Ce ne ſont donc plus les vibrations du corps ſonore qui produiſent le ſon, & nous n'avons qu'à chercher une autre cauſe.

Au reſte, je n'accuſe point ici M. Rameau de mauvaiſe foi; je conjecture même comment il a pu ſe tromper. Premiérement, dans une expérience fine & délicate, un homme à ſyſtême voit ſouvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde ſe diviſant en parties égales entr'elles & à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ſes parties, & l'on a pris cela pour le frémiſſement de la corde entiere: on n'a point entendu de ſon; cela eſt encore fort naturel. Au lieu du ſon de la corde entiere qu'on attendoit, on n'a eu que

(*) Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'eſt, ou plus de matiere à mouvoir dans la corde, ou ſon plus grand écart de la ligne de repos.

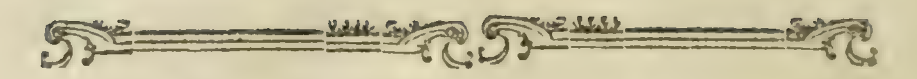
l'uniſſon de la plus petite partie, & on ne l'a pas diſtingué. Le fait important, dont il faloit s'aſſurer & dont dépendoit tout le reſte, étoit qu'il n'exiſtoit point de nœuds immobiles; & que, tandis qu'on n'entendoit que le ſon d'une partie, on voyoit frémir la corde dans la totalité; ce qui eſt faux.

Quand cette expérience ſeroit vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau ne ſeroient pas plus réelles: car l'harmonie ne conſiſte pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des ſons qui en réſultent; & ſi ces ſons ſont nuls, comment toutes les proportions du monde leur donneroient-elles une exiſtence qu'ils n'ont pas?

Il eſt tems de m'arrêter. Voilà juſqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la ſcience harmonique. Le reſte n'intéreſſe ni les Lecteurs, ni moi-même. Armé par le droit d'une juſte défenſe, j'avois à combattre deux principes de cet Auteur, dont l'un a produit toute la mauvaiſe Muſique dont ſon école inonde le Public depuis nombre d'années; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par ſa méthode. J'avois à montrer que ſon ſyſtême harmonique eſt inſuffiſant, mal prouvé, fondé ſur une fauſſe expérience. J'ai cru ces recherches intéreſſantes. J'ai dit mes raiſons, M. Rameau a dit ou dira les ſiennes; le Public nous jugera. Si je finis ſi-tôt cet écrit, ce n'eſt pas que la matiere me manque; mais j'en ai dit aſſez pour l'utilité de l'Art & pour l'honneur de la vérité; je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en Artiſte, je me fais un devoir de lui répondre & diſcute avec lui volontiers les points conteſtés. Si-tôt que l'homme ſe montre & m'attaque perſonnellement, je n'ai plus rien à lui dire, & ne vois en lui que le Muſicien.

LETTRE
A M. BURNEY
SUR
LA MUSIQUE,

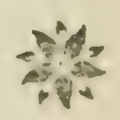
Avec Fragmens d'Observations sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck.



AVERTISSEMENT

DES ÉDITEURS.

Les deux Pieces qui suivent ne sont que des Fragmens d'un Ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son Manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost de l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la Copie qu'il en fit lui-même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, & distribua ces Fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du Public par une excellente Traduction de l'Oreste d'Euripide, a suppléé, dans les Observations sur l'Alceste, quelques passages dont le sens étoit resté suspendu, & qui ne sembloient point se lier avec le reste du Discours; nous avons fait écrire ces passages en Italiques, sans cette précaution, il auroit été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau.



LETTRE

DE

J. J. ROUSSEAU

A M. LE DOCTEUR

BURNEY,

Auteur de l'Hiſtoire générale de la Muſique.

VOUS m'avez fait ſucceſſivement, Monſieur, pluſieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun deſquels méritoit bien un remerciment exprès. La preſque abſolue impoſſibilité d'écrire m'a juſqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre hiſtoire générale de la Muſique, en ranimant en moi un reſte de zele pour un Art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de tems, de voyages & de dépenſes, m'excite à vous en marquer ma reconnoiſſance, en m'entretenant quelque tems avec vous du ſujet favori de vos recherches, qui doit immortaliſer votre nom chez les vrais amateurs de ce bel Art.

Si j'avois eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loiſir, tandis qu'il me reſtoit quelques idées encore fraiches, j'aurois pu tirer des vôtres bien des inſtructions, dont le Public pourra profiter, mais qui ſeront perdues pour moi, déſormais privé

de mémoire & hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins consigner ici sommairement quelques-uns des points sur lesquels j'aurois desiré vous consulter, afin que les Artistes ne soient pas privés des éclaircissemens qu'ils leur vaudront de votre part, & laissant bavarder sur la Musique en belles phrases, ceux qui, sans en savoir faire, ne laissent pas d'étonner le Public de leurs savantes spéculations; je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une prise si commode aux oracles des beaux esprits, mais dont l'etude est seule utile aux véritables progrès de l'Art.

1°. Vous vous en êtes trop occupé, Monsieur, pour n'avoir pas souvent remarqué combien notre maniere d'écrire la Musique est confuse, embrouillée, & souvent équivoque; ce qui est une des causes qui rendent son étude si longue & si difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avois imaginé, il y a une quarantaine d'années, une maniere de l'écrire par chiffres, moins volumineuse, plus simple, &, selon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet en 1742, à l'Académie des Sciences, & je le proposai l'année suivante au Public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre & simplifié l'expression des signes. Comme il n'y a dans l'échelle que sept notes diatoniques, je n'ai non plus que sept caracteres pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en sont que les repliques, s'y présentent à leur degré, mais toujours sous le signe primitif; les intervalles majeurs, mineurs, superflus & diminués ne s'y confondent jamais de position, comme dans la Musique ordinaire,

naire, mais chacun a ſon caractere inhérent & propre qui, ſans égard à la poſition ni à la clef, ſe préſente au premier coup-d'œil; je proſcris le bécarre comme inutile, je n'ai jamais ni bémol ni dièſe à la clef; enfin, les accords, l'harmonie & l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition, avec une clarté qui ne laiſſe rien échapper à l'œil; de ſorte que la ſucceſſion en eſt auſſi claire aux regards du Lecteur, que dans l'eſprit du Compoſiteur même.

Mais la partie la plus neuve & la plus utile de ce ſyſtême, & celle cependant qu'on a le moins remarquée, eſt celle qui ſe rapporte aux valeurs des notes & à l'expreſſion de la durée & des quantités dans le tems. C'eſt la grande ſimplicité de cette partie qui l'a empêché de faire ſenſation. Je n'ai point de figures particulieres pour les rondes, blanches, noires, croches, doubles-croches, &c. tout cela, ramené par la poſition ſeule à des aliquotes égales, préſente à l'œil les diviſions de la meſure & des tems, ſans preſque avoir beſoin, pour cela, de ſignes propres. Le zéro ſeul ſuffit pour exprimer un ſilence quelconque; le point, après une note ou un zéro, marque tous les prolongemens poſſibles d'un ſilence ou d'un ſon. Il peut repréſenter toutes ſortes de valeurs; ainſi, les pauſes, demi-pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs, quarts-de-ſoupirs, &c. ſont proſcrits ainſi que les diverſes figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire; elle repréſente les valeurs par des figures, & les intervalles par des poſitions; moi, j'exprime les valeurs par la poſition ſeule, & les intervalles par des chiffres, &c.

Cette maniere de noter n'a point été adoptée, comment

auroit-elle pu l'être? elle étoit nouvelle & c'étoit moi qui la propofois? Mais fes défauts, que j'ai remarqué le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages fur l'autre, fur-tout pour la pratique de la compofition, pour enfeigner la Mufique à ceux qui ne la favent pas, & pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend & qu'on peut defirer de retenir. Je l'ai donc confervée pour mon ufage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, & je l'emploie fur-tout à noter la Baffe fous un chant quelconque, parce que cette Baffe, écrite ainfi par une ligne de chiffres, m'épargne une portée, double mon efpace, & fait que je fuis obligé de tourner la moitié moins fouvent.

2°. En perfectionnant cette maniere de noter, j'en ai trouvé une autre avec laquelle je l'ai combinée, & dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raifon, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes eft la plus ancienne, & elle eft reftée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la fuivirent d'abord; enfuite ils imaginerent d'écrire les lignes en fillons, c'eft-à-dire, alternativement de droite à gauche, & de gauche à droite. Enfin, la difficulté de lire & d'écrire, dans les deux fens, leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, & ils écrivirent, comme nous faifons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le faut que l'œil eft forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement

de la ſuivante, & du bas de chaque page au haut de celle qui ſuit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend inſenſible dans la lecture, ſe fait mieux ſentir en liſant la Muſique, où les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand ſaut à faire, & où la rapidité de ce ſaut fatigue à la longue, ſurtout dans les mouvemens vîtes; en ſorte qu'il arrive quelquefois dans un Concerto, que le Symphoniſte ſe trompe de portée, & que l'exécution eſt arrêtée.

J'ai penſé qu'on pourroit remédier à cet inconvénient & rendre la Muſique plus commode, & moins fatigante à lire, en renouvellant pour elle la méthode d'écrire par ſillons, pratiquée par les anciens Grecs, & cela d'autant plus heureuſement que cette méthode n'a pas pour la Muſique la même difficulté que pour l'écriture; car la note eſt également facile à lire dans les deux ſens, & l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le Plain-chant des Juifs, comme vous l'avez noté, que s'il étoit noté de gauche à droite comme le nôtre. C'eſt un fait d'expérience que chacun peut vérifier ſur le champ, que qui chante à livre ouvert de gauche à droite, chantera de même à livre ouvert de droite à gauche, ſans s'y être aucunement préparé. Ainſi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'aſſurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections & lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette maniere beaucoup de Muſique tant vocale qu'inſtrumentale, tant en parties ſéparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette conſtante regle, de diſpoſer tellement la ſucceſſion des lignes & des pages, que l'œil n'eût jamais de ſaut

à faire, ni de droite à gauche, ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page ſuivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente, ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette maniere d'écrire la Muſique, il ſuffit d'exécuter une Sonate notée de cette façon pour les ſentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une ſeule, & ſeulement pour la Muſique vocale; c'eſt la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes, & j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire & écrire de cette façon, comme font les Imprimeurs, habitude qui ſe contracte très-promptement. Mais quand on ne voudroit pas vaincre ce léger obſtacle pour les parties de chant, les avantages reſteroient toujours tous entiers ſans aucun inconvénient pour les parties inſtrumentales & pour toute eſpece de ſymphonies; & certainement dans l'exécution d'une Sonate ou d'un Concerto, ces avantages ſauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans & ſur-tout à l'inſtrument principal.

3°. Les deux façons de noter dont je viens de vous parler, ayant chacune ſes avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin ſur-tout d'épargner de la place & d'avoir à tourner moins ſouvent. Pour cela je note en Muſique ordinaire, mais à la Grecque, c'eſt-à-dire, en ſillons les parties chantantes & obligées, & quant à la Baſſe

qui procede ordinairement par notes plus simples & moins figurées, je la note de même en sillons, mais par chiffres dans les entrelignes qui séparent les portées. De cette maniere chaque accolade a une portée de moins, qui est celle de la Basse, & comme cette Basse est écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-dessus du chant, au lieu de les mettre au-dessous, ce qui est indifférent en soi, & empêche que les chiffres de la Basse ne se confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette maniere de noter épargne la moitié de la place.

4°. Si j'avois été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'histoire de la Musique ancienne, je vous aurois proposé, Monsieur, d'y discuter quelques points concernant la Musique des Grecs, desquels l'éclaircissement me paroît devoir jetter de grandes lumieres sur la nature de cette Musique, tant jugée & si peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de question chez nos érudits, parce qu'ils ne se sont pas même avisés d'y penser.

Je ne renouvelle point, parmi ces questions, celle qui regarde notre harmonie, demandant si elle a été connue & pratiquée des Grecs, parce que cette question me paroît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'Art: & de ce qui nous reste, sur cette matiere, dans les Auteurs Grecs, il faut laisser chamailler là-dessus les érudits, & se contenter de rire. Vous avez mis, sous l'air antique d'une Ode de Pindare, une fort bonne Basse. Mais je suis très-sûr qu'il n'y avoit pas une oreille Grecque que cette Basse n'eut écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oserois demander, 1°. si la Poésie Grecque étoit susceptible d'être chantée de plusieurs manieres, s'il étoit possible de faire plusieurs airs différens sur les mêmes paroles, & s'il y a quelque exemple que cela ait été pratiqué? 2°. Quelle étoit la distinction caractéristique de la Poésie lyrique ou accompagnée, d'avec la Poésie purement oratoire? Cette distinction ne consistoit-elle que dans le metre & dans le style, ou consistoit-elle aussi dans le ton de la récitation? N'y avoit-il rien de chanté dans la Poésie qui n'étoit pas lyrique, & y avoit-il quelques cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'étoit proprement que la Musique instrumentale des Grecs? avoient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouoient des airs qu'on ne chantoit pas, je sais cela; mais n'y avoit-il pas originairement des paroles sur tous ces airs, & y en avoit-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question seroit bien ridicule, si celui qui la fait, croyoit qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auroient fait de la Musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note étoit différente pour les instrumens & pour les voix, mais cela n'empêchoit pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas oiseuses. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres questions intéressantes. Comme de savoir s'il n'y a qu'une Musique, comme le prononcent magistralement

nos docteurs, ou si peut-être, comme moi & quelques autres esprits vulgaires, avons osé le penser, il y a essentiellement & nécessairement une Musique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent & ne pouvant avoir de Musique à elles, se servent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cause de cela, que ces Musiques étrangeres qu'elles usurpent au préjudice de nos oreilles, ne sont à personne ou sont à tous : comme encore à l'éclaircissement de ce grand principe de *l'unité de Mélodie*, suivi trop exactement par Pergolese & par Léo, pour n'avoir pas été connu d'eux; suivi très-souvent encore, mais pas instinct & sans le connoître, par les Compositeurs Italiens modernes; suivi très-rarement par hazard, par quelques Compositeurs Allemands, mais ni connu par aucun Compositeur François, ni suivi jamais dans aucune autre Musique Françoise que le seul Devin du Village, & proposé par l'Auteur de la Lettre sur la Musique Françoise, & du Dictionnaire de Musique, sans avoir été, ni compris, ni suivi, ni peut-être lu par personne; principe dont la Musique moderne s'écarte journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les Auteurs soient ramenés de force à ce principe si dédaigné, & à la marche de la nature.

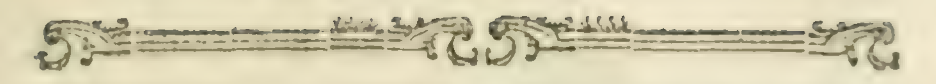
Ceci, Monsieur, me meneroit à des discussions techniques qui vous ennuyeroient peut-être par leur inutilité, & infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourroit se trouver par hazard, dans mes vieilles rêveries Musicales, quelques bonnes idées, je m'étois proposé d'en jetter quel-

ques-unes dans les remarques que M. Gluck m'avoit prié de faire sur son Opéra Italien d'Alceste, & j'avois commencé cette besogne quand il me retira son Opéra, sans me demander mes remarques qui n'étoient que commencées, & dont l'indéchiffrable brouillon n'étoit pas en état de lui être remis. J'ai imaginé de transcrire ici ce fragment dans cette occasion, & de vous l'envoyer, afin que si vous avez la fantaisie d'y jetter les yeux, mes informes idées sur la Musique lyrique, puissent vous en suggérer de meilleures, dont le Public profitera dans votre histoire de la Musique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ses membres épars la liaison nécessaire, parce que je n'ai plus l'Opéra sur lequel il a été fait. Ainsi, je me borne à transcrire ici ce qui est fait. Comme l'Opéra d'Alceste a été imprimé à Vienne, je suppose qu'il peut aisément passer sous vos yeux, & au pis aller, il peut se trouver par-ci, par-là, dans ce fragment, quelque idée générale qu'on peut entendre sans exemple & sans application. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portois ci-devant dans cet extrait, c'est qu'ils ont été presque tous confirmés depuis lors par le Public, dans l'Alceste François que M. Gluck nous a donné cette année à l'Opéra, & où il a, avec raison, employé tant qu'il a pu la même Musique de son Alceste Italien.



FRAGMENS



FRAGMENS D'OBSERVATIONS

Sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck.

L'Examen de l'Opéra d'Alceste de M. Gluck, est trop au-dessus de mes forces, sur-tout dans l'état de dépérissement où sont, depuis plusieurs années, mes idées, ma mémoire & toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoi qu'aussi fatigante pour moi, qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un Ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses & mal fondées; &, loin de les lui donner pour des regles, je les soumets à son jugement, sans vouloir, en aucune façon, les défendre: mais quand je me serois trompé dans toutes, ce qui restera toujours réel & vrai, c'est le témoignage qu'elles rendent à M. Gluck de ma déférence pour ses desirs, & de mon estime pour ses Ouvrages.

En considérant d'abord la marche totale de cette piece, j'y trouve une espece de contre-sens général, en ce que le

premier acte eſt le plus fort de Muſique & le dernier le plus foible, ce qui eſt directement contraire à la bonne gradation du Drame, où l'intérêt doit toujours aller en ſe renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte feroit hors de place dans les ſuivans, mais les forces de la Muſique ne ſont pas excluſivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les ſentimens, & dans la vivacité de tous les tableaux. Par-tout où l'intérêt eſt plus vif, la Muſique doit être plus animée, & ſes reſſources ne ſont pas moindres dans les expreſſions brillantes & vives, que dans les gémiſſemens & les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du Poëte que du Muſicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait diſculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connois point d'Opéra, où les paſſions ſoient moins variées que dans l'Alceſte; tout y roule preſque ſur deux ſeuls ſentimens, l'affliction & l'effroi; & ces deux ſentimens toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au Muſicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les ſituations, & dans les expreſſions, plus leur paſſage doit être prompt & rapide, ſans quoi la force de l'émotion ſe ralentit dans les Auditeurs, & quand la meſure eſt paſſée, l'Acteur a beau continuer de ſe démener, le ſpectateur s'attiédit, ſe glace, & finit par s'impatienter.

Il réſulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la piece, s'attiédit au contraire juſqu'au dénouement qui, n'en déplaiſe à Euripide lui-même, eſt froid, plat & preſque riſible à force de ſimplicité.

Si l'Auteur du Drame a cru ſauver ce défaut par la petite fête qu'il a miſe au ſecond acte, il s'eſt trompé. Cette fête, malplacée & ridiculement amenée, doit choquer à la repréſentation, parce qu'elle eſt contraire à toute vraiſemblance & à toute bienſéance, tant à cauſe de la promptitude avec laquelle elle ſe prépare & s'exécute, qu'à cauſe de l'abſence de la Reine, dont on ne ſe met point en peine, juſqu'à ce que le Roi s'aviſe à la fin d'y penſer (*).

J'oſerai dire que cet Auteur, trop plein de ſon Euripide, n'a pas tiré de ſon ſujet ce qu'il pouvoit lui fournir pour ſoutenir l'intérêt, varier la ſcene & donner au Muſicien de l'étoffe pour de nouveaux caracteres de Muſique. Il faloit faire mourir Alceſte au econd acte & employer tout le troiſieme à préparer, par un nouvel intérêt, ſa réſurrection; ce qui pouvoit amener un coup de théâtre auſſi admirable & frappant que ce froid retour eſt inſipide. Mais, ſans m'arrêter à ce que l'Auteur du Drame auroit dû faire, je reviens ici à la Muſique.

Son Auteur avoit donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de paſſion, & à prévenir l'accablement qui devoit en être l'effet. Quel étoit le premier, le plus grand moyen qui ſe préſentoit pour cela? C'étoit de ſuppléer à ce que n'avoit pas fait l'Auteur du Drame, en graduant tellement ſa marche, que la Muſique augmentât toujours de chaleur en avançant, & devînt enfin d'une véhémence qui tranſportât l'Au-

(*) J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête & la rendre touchante & dechirante par ſa gaité même, une idée dont M. Gluck a profité dans ſon Alceſte François.

diteur ; & il faloit tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jetter l'oreille & le cœur dans l'épuiſement.

C'eſt ce que M. Gluck me paroît n'avoir pas fait, puiſque ſon premier acte, auſſi fort de Muſique que le ſecond, l'eſt beaucoup plus que le troiſieme, qu'ainſi la véhémence ne va point en croiſſant; &, dès les deux premieres ſcenes du ſecond acte, l'Auteur ayant épuiſé toutes les forces de ſon Art, ne peut plus dans la ſuite, que ſoutenir foiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection ſe préſente ici d'elle-même. C'étoit à l'Auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur & l'intérêt : celui de la Muſique n'a pu rendre les affections de ſes perſonnages, que dans le même ordre & au même degré que le Drame les lui préſentoit. Il eût fait des contre-ſens, s'il eût donné à ſes expreſſions d'autres nuances que celles qu'exigeoient de lui les paroles qu'il avoit à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponſe. M. Gluck ſentira bientôt qu'entre tous les Muſiciens de l'Europe, elle n'eſt faite que pour lui ſeul.

Trois choſes concourent à produire les grands effets de la Muſique Dramatique; ſavoir, l'accent, l'harmonie & le rhythme. L'accent eſt déterminé par le Poëte, & le Muſicien ne peut gueres, ſans faire des contre-ſens, s'écarter en cela, ni pour le choix, ni pour la force de la juſte expreſſion des paroles. Mais, quant aux deux autres parties qui ne ſont pas de même inhérentes à la langue, il peut, juſqu'à certain point, les

combiner à ſon gré, pour modifier & graduer l'intérêt, ſelon qu'il convient à la marche qu'il s'eſt preſcrite. . . . . .

. . . .

J'oſerai même dire que le plaiſir de l'oreille doit quelquefois l'emporter ſur la vérité de l'expreſſion; car la Muſique ne ſauroit aller au cœur que par le charme de la mélodie, & s'il n'étoit queſtion que de rendre l'accent de la paſſion, l'art de la déclamation ſuffiroit ſeul, & la Muſique, devenue inutile, ſeroit plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le Compoſiteur, trop plein de ſon expreſſion, doit éviter ſoigneuſement. Il y a, dans tous les bons Opéra, & ſur-tout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la Muſique, & qui ne donneroient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de ſon ſecours, quelque bien déclamés qu'ils puſſent être. . . . .

. . . .

Il ſuit de-là que, ſans altérer la vérité de l'expreſſion, le Muſicien qui module long-tems dans les mêmes tons, & n'en change que rarement, eſt maître d'en varier les nuances par la combinaiſon des deux parties acceſſoires qu'il y fait concourir; ſavoir, l'harmonie & le rhythme. Parlons d'abord de la premiere. J'en diſtingue de trois eſpeces. L'harmonie diatonique, la plus ſimple des trois, & peut-être la ſeule naturelle. L'harmonie chromatique, qui conſiſte en de continuels changemens de ton, par des ſucceſſions fondamentales de quintes. Et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui conſiſte en des entrelacemens d'accords ſuperflus & diminués, à la faveur deſquels on parcourt des tons qui

ont peu d'analogie entr'eux ; on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, & l'ame d'idées rapides & vives, capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'est nulle part déplacée, elle est propre à tous les caracteres, à l'aide du rhythme & de la mélodie, elle peut suffire à toutes les expressions ; elle est nécessaire aux deux autres harmonies, & toute Musique où elle n'entreroit point, ne pourroit jamais être qu'une Musique détestable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique ; mais elle peut fort bien s'en passer & rendre, quoiqu'à son défaut, peut-être plus foiblement les expressions les plus pathétiques. Ainsi, par la succession ménagée de ces trois harmonies, le Musicien peut graduer & renforcer les sentimens de même genre que le Poëte a soutenus trop long-tems au même degré d'énergie.

Il a pour cela, une seconde ressource dans la mélodie, & sur-tout dans sa cadence diversement scandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vîtesse & de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur & de rapidité ; tout cela peut de même se graduer pour soutenir & ranimer l'intérêt & l'attention. Enfin, l'on a le plus ou moins de bruit & d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les silences de l'Orchestre, dont le perpétuel fracas seroit accablant pour l'oreille, quelques beaux qu'en pussent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi consiste la plus grande force de la Musique, il demande un grand Art pour être heureu-

ſement traité dans la vocale. J'ai dit & je le crois, que les Tragédies Grecques étoient de vrais Opéra. La langue Grecque, vraiment harmonieuſe & muſicale, avoit par elle-même un accent mélodieux, il ne faloit qu'y joindre le rhythme, pour rendre la déclamation Muſicale; ainſi, non-ſeulement les Tragédies mais toutes les Poéſies étoient néceſſairement chantées; les Poëtes diſoient avec raiſon, *je chante*, au commencement de leurs Poëmes; formule que les nôtres ont très-ridiculement conſervées : mais nos langues modernes, production des Peuples Barbares, n'étant point naturellement muſicales, pas même l'Italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la Muſique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union ſupportable, & pour la rendre aſſez naturelle dans la Muſique imitative, pour faire illuſion au théâtre; mais de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à perſuader à l'Auditeur, que le chant qu'il entend n'eſt que de la parole; & ſi l'on y pouvoit parvenir, ce ne feroit jamais qu'en fortifiant une des grandes puiſſances de la Muſique, qui eſt le rhythme muſical, bien différent pour nous du rhythme poétique, & qui ne peut même s'aſſocier avec lui que très-rarement & très-imparfaitement.

C'eſt un grand & beau problême à réſoudre, de déterminer juſqu'à quel point on peut faire chanter la langue & parler la Muſique. C'eſt d'une bonne ſolution de ce problême que dépend toute la théorie de la Muſique Dramatique. L'inſtinct ſeul a conduit, ſur ce point, les Italiens dans la pratique, auſſi bien qu'il étoit poſſible, & les défauts énormes de leurs Opéra, ne viennent pas d'un mauvais genre de

Musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même, a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation ; cette force est indépendante de toute Musique ; & avec cet accent seul, on peut faire entendre une bonne Tragédie, mais non pas un bon Opéra. Si-tôt que la Musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille ; si elle n'y déploye toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisoit accompagner un Orateur par des instrumens ; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jetteroit bientôt nos organes, un longue action toute en Musique.

De ces principes il suit qu'il faut varier dans un Drame, l'application de la Musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue & le rhythme poétique, & tantôt en faisant dominer la Musique à son tour, & prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie & du rhythme musical, pour frapper l'oreille & toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les raisons de la division d'un Opéra en récitatif simple, récitatif obligé & airs.

Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation, & quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidélement à la prosodie, au rhythme poétique & aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple,

ſimple, & ce récitatif doit être auſſi près de la ſimple parole qu'il eſt poſſible ; il ne doit tenir à la Muſique que parce que la Muſique eſt la langue de l'Opéra, & que parler & chanter alternativement, comme on fait ici dans les Opéra comiques, c'eſt s'énoncer ſucceſſivement dans deux langues différentes, ce qui rend toujours choquant & ridicule le paſſage de l'une à l'autre, & qu'il eſt ſouverainement abſurde qu'au moment où l'on ſe paſſionne, on change de voix pour dire une chanſon. L'accompagnement de la Baſſe eſt néceſſaire dans le récitatif ſimple, non-ſeulement pour ſoutenir & guider l'acteur, mais auſſi pour déterminer l'eſpece des intervalles, & marquer avec préciſion les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif : mais loin qu'il ſoit néceſſaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrois au contraire qu'il ne ſe fit point remarquer & qu'il produisît ſon effet ſans qu'on y fît aucune attention. Ainſi je crois que les autres inſtrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne ſeroit que pour laiſſer repoſer, tant les oreilles des auditeurs que l'Orcheſtre qu'on doit tout-à-fait oublier, & dont les rentrées bien ménagées, font par-là un plus grand effet ; au lieu que quand la ſymphonie regne tout le long de la piece, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuye ſur les théâtres d'Italie, non-ſeulement parce qu'il eſt trop long, mais parce qu'il eſt mal chanté & plus mal placé. Des ſcenes vives, intéreſſantes, comme doivent toujours être celles d'un Opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, & ſoutenues d'un jeu naturel & animé, ne peuvent manquer d'émou-

voir & de plaire à la faveur de l'illusion ; mais débitées froidement & platement par des castrates, comme des leçons d'écolier, elles ennuyeront sans doute, & sur-tout quand elles seront trop longues, mais ce ne sera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant & plus passionné, prend un caractere plus touchant, on peut y placer avec succès un simple accompagnement de notes tenues qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expression. C'est le simple récitatif accompagné, qui revenant par intervalles rares & bien choisis, contraste avec la sécheresse du récitatif nud & produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la passion fait entre-couper la parole par des propos commencés & interrompus, tant à cause de la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite & sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole & de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, & le rhythme musical qui ne s'y prête point du tout, affoibliroient, énerveroient toute l'expression en s'y mêlant ; cependant ce rhythme & cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, & par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces especes de forces ? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé ; donner à la parole tout l'accent

possible & convenable à ce qu'elle exprime, & jetter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence & le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles, & ces réticences bien placées, bien ménagées & remplies d'un côté par la voix de l'Orchestre & d'un autre par le jeu muet d'un Acteur qui sent & ce qu'il dit & ce qu'il ne peut dire, ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation & l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon Acteur qui dans ces momens violens ne fasse de longues pauses, & ces pauses remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse & bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y regne un silence absolu ? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé bien placé & bien traité.

Persuadé que la langue Françoise destituée de tout accent n'est nullement propre à la Musique, & principalement au récitatif, j'ai imaginé un genre de Drame, *dans lequel les paroles & la Musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, & où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée & préparée par la phrase musicale. La scene de Pygmalion est un exemple de ce genre de composition, qui n'a pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette methode, on réuniroit le double avantage de soulager l'Acteur par de fréquens repos, & d'offrir au Spectateur François l'espece de mélodrame le plus convenable à sa langue. Cette réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical, ne produira qu'impar-*

faitement tous les effets du vrai récitatif, *& les oreilles délicates s'appercevront toujours désagréablement du contraste qui regne entre le langage de l'Acteur & celui de l'Orchestre qui l'accompagne*; *mais un Acteur sensible & intelligent*, *en rapprochant le ton de sa voix & l'accent de sa déclamation de ce qu'exprime le trait musical*, *méle ces couleurs étrangeres avec tant d'art*, *que le spectateur n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette espece d'ouvrage pourroit constituer un genre moyen entre la simple déclamation & le véritable mélodrame*, *dont il n'atteindra jamais la beauté. Au reste*, *quelques difficultés qu'offre la langue*, *elles ne sont pas insurmontables ; l'Auteur du* Dictionnaire de Musique (*) *a invité les Compositeurs François à faire de nouveaux essais*, *& à introduire dans leurs Opéra*, *le récitatif obligé qui*, *lorsqu'on l'emploie à propos*, *produit les plus grands effets.*

D'où naît le charme du récitatif obligé, qu'est-ce qui fait son énergie? L'accent oratoire & pathétique de l'acteur produiroit-il seul autant d'effet? Non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant & soutenant le sentiment de la mesure que le seul récitatif laisseroit éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme & la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très-différentes. La mesure n'est qu'un retour périodique de tems égaux, le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes tems, appropriée aux expressions qu'on veut rendre & aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir me-

(*) Diction. de Mus. art. *Récitatif obligé.*

ſure ſans rhythme, mais il n'y a point de rhythme ſans meſure.... *C'eſt en approfondiſſant cette partie de ſon art, que le Compoſiteur donne l'eſſor à ſon génie, toute la ſcience des accords ne peut ſuffire à ſes beſoins.*

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les Muſiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille & n'imitant rien, ne peut avoir que de très-foibles effets. Quand elle entre avec ſuccès dans la Muſique imitative, ce n'eſt jamais qu'en repréſentant, déterminant & renforçant les accens mélodieux qui, par eux-mêmes, ne ſont pas toujours aſſez déterminés ſans le ſecours de l'accompagnement. Des intervalles abſolus n'ont aucun caractere par eux-mêmes; une ſeconde ſuperflue & une tierce-mineure, une ſeptieme mineure & une ſixte ſuperflue, une fauſſe quinte & un triton, ſont le même intervalle, & ne prennent les affections qui les déterminent, que par leur place dans la modulation, & c'eſt à l'accompagnement de leur fixer cette place, qui reſteroit ſouvent équivoque par le ſeul chant. Voilà quel eſt l'uſage & l'effet de l'harmonie dans la Muſique imitative & théâtrale. C'eſt par les accens de la mélodie, c'eſt par la cadence du rhythme que la Muſique, imitant les inflexions que donnent les paſſions à la voix humaine, peut pénétrer juſqu'au cœur & l'émouvoir par des ſentimens; au lieu que la ſeule harmonie n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaiſir de ſenſation. De ſimples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns, ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns, ni les autres n'im-

tent rien, ſi le deſſin ne vient animer les couleurs, & ſi la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le deſſin par lui-même peut, ſans coloris, nous repréſenter des objets attendriſſans, & la mélodie imitative peut de même nous émouvoir ſeule, ſans le ſecours des accords. . . . .

. . . .

Voilà ce qui rend toute la Muſique Françoiſe ſi languiſſante & ſi fade, parce que dans leurs froides ſcenes, pleins de leurs ſots préjugés & de leur ſcience, qui, dans le fond, n'eſt qu'une ignorance véritable, puiſqu'ils ne ſavent pas en quoi conſiſtent les plus grandes beautés de leur Art, les Compoſiteurs François ne cherchent que dans les accords, les grands effets dont l'énergie n'eſt que dans le rhythme. M. Gluck ſait mieux que moi que le rhythme ſans harmonie, agit bien plus puiſſamment ſur l'ame, que l'harmonie ſans rhythme; lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laiſſe pas de produire de ſi grandes émotions, parce qu'il ſent & qu'il emploie, avec un Art profond, tous les preſtiges de la meſure & de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop ſe prévenir pour la déclamation, & à penſer toujours qu'un des défauts de la Muſique purement déclamatoire, eſt de perdre une partie des reſſources du rhythme, dont la plus grande force eſt dans les airs . . . . . .

. . . .

J'ai rempli la partie la moins pénible de la tâche que je me ſuis impoſée ; une obſervation générale ſur la marche de l'Opéra d'Alceſte, m'a conduit à traiter cette queſtion vraiment intéreſſante : quelle eſt la liberté qu'on doit accorder

au Musicien qui travaille sur un Poëme, dont il n'est pas l'Auteur? J'ai distingué les trois parties de la Musique imitative, & en convenant que l'accent est déterminé par le Poëte, j'ai fait voir que l'harmonie, & sur-tout le rhythme, offroient au Musicien des ressources dont il devoit profiter.

Il faut entrer dans les détails ; c'est une grande fatigue pour moi de suivre des partitions un peu chargées ; celle d'Alceste l'est beaucoup, & de plus très-embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassées confusément. . . . .

En examinant le Drame d'Alceste, & la maniere dont M. Gluck s'est cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la représentation supportable. Non que ce Drame, écrit sur le plan des Tragédies Grecques, ne brille de solides beautés, non que la Musique n'en soit admirable, mais par les difficultés qu'il a falu vaincre dans une si grande uniformité de caracteres & d'expression, pour prévenir l'accablement & l'ennui, & soutenir jusqu'au bout l'intérêt & l'attention. . . . .

L'ouverture d'un seul morceau d'une belle & simple ordonnance y est bien & réguliérement dessinée ; l'Auteur a eu l'intention d'y preparer les spectateurs à la tristesse, où il alloit les plonger dès le commencement du premier acte & dans tout le cours de la Piece. Et pour cela, il a modulé son ouverture presque toute entiere, en mode mineur, & même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau qui est assez long, que la premiere accolade de la page 4, & la

premiere accolade relative de la page 9 qui ſoient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les diſſonances ſuperflues & diminuées, & des ſons ſoutenus & forcés dans le haut, pour exprimer les gémiſſemens & les plaintes; tout cela eſt bon & bien entendu en ſoi, puiſque l'ouverture ne doit être employée qu'à diſpoſer le cœur du ſpectateur au genre d'intérêt, par lequel on va l'émouvoir; mais il en réſulte trois inconvéniens: le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu ſonore pour une ouverture deſtinée à éveiller le ſpectateur, en rempliſſant ſon oreille & le préparant à l'attention; l'autre, d'anticiper ſur ce même genre d'harmonie qu'on ſera forcé d'employer ſi long-tems, & qu'il faut par conſéquent ménager très-ſobrement pour prévenir la ſatiété; & le troiſieme, d'anticiper auſſi ſur l'ordre des tems, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'eſt pas encore ſur la ſcene, & qu'y va ſeulement faire naître l'annonce du Héraut public, & je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde, ce qui eſt à venir comme déjà paſſé. Pour remédier à tout cela, j'aurois imaginé de compoſer l'ouverture de deux morceaux de caractere différent; mais tous deux traités dans une harmonie ſonore & conſonnante; le premier, portant dans les cœurs le ſentiment d'une douce & tendre gaîté, eût repréſenté la félicité du regne d'Admete & les charmes de l'union conjugale; le ſecond, dans une meſure plus coupée & par des mouvemens plus vifs & un phraſé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du Peuple ſur la maladie d'Admete, & eût ſervi d'introduction très-naturelle au début de la piece & à l'annonce du Crieur. . . . .

Page

Page 12. Après les deux mots qui ſuivent ces mots *Udite*, je ferois ceſſer l'accompagnement juſqu'à la fin du récitatif. Cela exprimeroit mieux le ſilence du Peuple écoutant le Crieur; & les ſpectateurs, curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas beſoin de cet accompagnement; la Baſſe ſuffit toute ſeule, & l'entrée du Chœur qui ſuit en feroit plus d'effet encore. Ce Chœur alternatif, avec les petits Solos d'Evandre & d'Iſmene, me paroît un très-beau début & d'un bon caractere. La ritournelle de quatre meſures qui s'y reprend pluſieurs fois, eſt triſte ſans être ſombre & d'une ſimplicité exquiſe. Tout ce Chœur ſeroit d'un très-bon ton, s'il ne s'y mêloit ſouvent, & dès la ſeconde meſure, des expreſſions trop pathétiques. Je n'aime gueres non plus le coup de tonnerre de la page 14, c'eſt un trait joué ſur le mot & qui me paroît déplacé. Mais j'aime fort la maniere dont le même Chœur repris, page 34, s'anime enſuite à l'idée du malheur prêt à le foudroyer. . . . .

. . . .

E vuoi morire o miſera. Cette lugubre pſalmodie eſt d'une ſimplicité ſublime, & doit produire un grand effet. Mais la même tenue, répétée de la même maniere ſur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paroît froide & preſque plate. Il eſt naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle pluſieurs fois de ſuite à la même perſonne; ſi l'on eût donc fait monter la ſeconde fois cette même pſalmodie, ſeulement d'un ſemi-ton ſur *dis*, c'eſt-à-dire ſur *mi* bémol, cela eût pu ſuffire pour la rendre plus naturelle & même plus énergique: mais je crois qu'il faloit un peu la varier de quel-

que maniere. Au reſte il y a, dans la huitieme & dans la dixieme meſure, un triton qui n'eſt ni ne peut être ſauvé, quoi qu'il paroiſſe l'être la deuxieme fois par le ſecond violon; cela produit une ſucceſſion d'accords qui n'ont pas un bon fondement & ſont contre les regles. Je ſais qu'on peut tout faire ſur une tenue, ſur-tout en pareil cas; & ce n'eſt pas que je déſapprouve le paſſage, quoique j'en marque l'irrégularité. . . . .

(Fin d'une obſervation ſur le Chœur *fuggiamo*, dont le commencement eſt perdu).

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de conſternation qui, pour ainſi dire, doit être honteuſe & clandeſtine, plutôt qu'éclatante & rapide. Si l'Auteur eût voulu faire de la fin de ce Chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réuſſir. . . .
. . . .

Après le Chœur *fuggiamo*, j'aurois fait taire entiérement tout l'Orcheſtre, & déclamer le récitatif *ove ſon* avec la ſimple Baſſe. Mais immédiatement après ces mots. *V'è chi t' anca à tal ſegno*, j'aurois fait commencer un récitatif obligé par une ſymphonie noble, éclatante, ſublime qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceſte; qui diſposât l'Auditeur à ſentir toute l'énergie de ces mots *Ah vi ſon io*, trop peu annoncés par les deux meſures qui précedent. Cette ſymphonie qui auroit offert l'image de ces deux vers, *qui tolle alla mia mente luminare ſi moſtra*; la grande idée eût été ſoutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurois traité l'air qui ſuit *Ombre larve* ſur deux

mouvemens contraſtés ; ſavoir, un allegro ſombre & terrible juſqu'à ces mots *non voglio pietà*, & un adagio ou largo plein de triſteſſe & de douceur. Sur ceux-ci, *Je vi tolgo l'amato conſorte*. M. Gluck, qui n'aime pas les rondeaux, me permettra de lui dire que c'étoit ici le cas d'en employer un bien heureuſement, en faiſant du reſte de ce monologue la ſeconde partie de l'air, & reprenant ſeulement l'allegro pour finir. . . . .

. . . .

L'air *eterni Dei* me paroît d'une grande beauté, j'aurois deſiré ſeulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expreſſions par des meſures différentes. Deux, quand elles ſont néceſſaires, peuvent former des contraſtes agréables, mais trois c'eſt trop, & cela rompt l'unité. Les oppoſitions ſont bien plus belles & font plus d'effet, quand elles ſe font ſans changer de meſure & par les ſeules combinaiſons de valeur & de quantité. La raiſon pourquoi il vaut mieux contraſter ſur le même mouvement que d'en changer, eſt que pour produire l'illuſion & l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il eſt poſſible, & qu'auſſi-tôt qu'on change le mouvement, l'art ſe décele & ſe fait ſentir. Par la même raiſon, je voudrois que, dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il eſt poſſible, qu'on ſe contentât autant qu'on pourroit de deux ſeules cadences principale & dominante, & qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phraſé & dans les combinaiſons mélodieuſes, que dans une harmonie recherchée & des changemens de ton . . . .

. . . .

L'air *io non chiedo eterni Dei*, eſt ſur-tout dans ſon commencement d'un chant exquis, comme ſont preſque tous ceux du même Auteur. Mais où eſt dans cet air l'unité de deſſein, de tableau, de caractere? Ce n'eſt point là, ce me ſemble, un air, mais une ſuite de pluſieurs airs : les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mere, ce n'eſt pas ce que je déſapprouve. Mais on y change fréquemment de meſure, non pour contraſter & alterner les deux parties d'un même motif, mais pour paſſer ſucceſſivement par des chants abſolument différens. On ne ſauroit montrer dans ce morceau, aucun deſſein commun qui le lie & le faſſe un. Cependant, c'eſt ce qui me paroît néceſſaire pour conſtituer véritablement un air. L'Auteur, après avoir modulé dans pluſieurs tons, ſe croit néanmoins obligé de finir en *E la fa* comme il a commencé. Il ſent donc bien lui-même que le tout doit être traité ſur un même deſſein, & former unité. Cependant, je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau; ce qui ne me paroît pas ſuffiſant pour faire liaiſon entre tous les membres dont il eſt compoſé. J'avoue que le premier changement de meſure rend admirablement le ſens & la ponctuation des paroles. Mais il n'en eſt pas moins vrai qu'on pouvoit y parvenir auſſi ſans en changer, qu'en général ces changemens de meſure, dans un même air, doivent faire contraſte & changer auſſi le mouvement; & qu'enfin celui-ci amene deux fois de ſuite cadence ſur la même dominante, ſorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il ſe

peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la derniere mesure de la page 27, me paroît d'une expression bien foible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait sur la Basse & la tierce-mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languissant. J'aurois mieux aimé rendre le chant un peu plus animé & substituer la sixte à la quinte, à-peu-près de la maniere suivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propose seulement pour mieux expliquer mon idée.



(Ici vient le Chœur des Prêtres d'Apollon).

Le seul reproche que j'aie à faire à ce récitatif, est qu'il est trop beau. Mais, dans la place où il est, ce reproche en est un. Si l'Auteur commence dès-à-présent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les situations déchirantes qui doivent suivre ? Ce récitatif doit être touchant & pathétique, je le sais bien, mais non pas, ce me semble, à un si haut degré, parce qu'à mesure qu'on avance, il faut se ménager des coups de force pour réveiller l'Auditeur,

quand il commence à ſe laſſer même des belles choſes. Cette gradation me paroît abſolument néceſſaire dans un Opéra.

Page 55.

Le récitatif du grand-Prêtre eſt un bel exemple de l'effet du récitatif obligé, on ne peut mieux annoncer l'oracle & la majeſté de celui qui va le rendre. La ſeule choſe que j'y deſirerois, ſeroit une annonce qui fût plus brillante que terrible ; car il me ſemble qu'Apollon ne doit ni paroître, ni parler comme Jupiter. Par la même raiſon, je ne voudrois pas donner à ce Dieu, qu'on nous repréſente ſous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de baſſe-taille. . . . .

pag. 39. *Dilegua il nero turbine*
Che freme al trono intorno,
O faretrato Apolline
Col chiaro tuo ſplendor.

Tout ce Chœur en rondeau pourroit être mieux, ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand-Prêtre, puis répétés entiers par le Chœur, ſans en excepter les deux derniers que l'Auteur fait dire ſeul au grand-Prêtre. Au contraire le grand-Prêtre doit dire ſeul les vers ſuivans :

Sai che ramingo, eſule,
T'accolſe Admetto un dì,
Che del Anfriſo al margine
Tu foſti il ſuo paſtor.

Et le Chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit pas répéter

non plus que le grand-Prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve aussi que la réponse des deux premieres mesures en espece d'imitation n'a pas assez de gravité. J'aimerois mieux que tout le Chœur fût syllabique.

Au reste j'ai remarqué, avec grand plaisir, la maniere également agréable, simple & savante dont l'Auteur passe du ton de la médiante à celui de la septieme note du ton dans les trois dernieres mesures de la pag. 39. . . . . . .
Et après y avoir séjourné assez long-tems, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant derechef par la médiante dans la 2, 3 & 4e. mesure de la pag. 43, mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif, *nume eterno*. pag. 52. . . . .
. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet Ouvrage. J'ai dit, dans mon article *Opéra*, ce que je pensois des ballets coupant les pieces & suspendant la marche de l'intérêt. Je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très-possible que je me trompe. . . . .

Je ne voudrois point d'accompagnement que la Basse au récitatif d'Evandre, pag. 20, 21 & 22. . . . .

Je trouve encore le Chœur, pag. 22, beaucoup trop pathétique, malgré les expressions douloureuses dont il est plein; mais les alternatives de la droite & de la gauche, & les réponses des divers instrumens me paroissent devoir rendre cette Musique très-intéressante au théâtre. . . . .

Popoli di Teſſaglia, pag. 24. Je citerai ce récitatif d'Alceſte en exemple d'une modulation touchante & tendre, ſans aller juſqu'au pathétique, ſi ce n'eſt tout à la fin. C'eſt par des renverſemens d'une harmonie aſſez ſimple, que M. Gluck produit ces beaux effets. Il eût été le maître de ſe tenir long-tems dans la même route ſans devenir languiſſant & froid. Mais on voit par le récitatif accompagné *nume eterno* de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . . .



EXTRAIT

EXTRAIT
D'UNE REPONSE
DU PETIT FAISEUR
A SON PRÊTE-NOM,

Sur un morceau de l'Orphée de M. le Chevalier Gluck.

QUANT au paſſage enharmonique de l'Orphée de M. Gluck, que vous me dites avoir tant de peine à entonner & même à entendre, j'en ſais bien la raiſon : c'eſt que vous ne pouvez rien ſans moi, & qu'en quelque genre que ce puiſſe être, dépourvu de mon aſſiſtance vous ne ſerez jamais qu'un ignorant. Vous ſentez du moins la beauté de ce paſſage, & c'eſt déjà quelque choſe ; mais vous ignorez ce qui la produit ; je vais vous l'apprendre.

C'eſt que du même trait, & qui plus eſt, du même accord, ce grand Muſicien a ſu tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires ; ſavoir, la raviſſante douceur du chant d'Orphée, & le *ſtridor* déchirant du cri des furies. Quel moyen a-t-il pris pour cela ? Un moyen très-ſimple ; comme ſont toujours ceux qui produiſent les grands effets. Si vous euſſiez mieux médité l'article *enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il faloit chercher cette cauſe remarquable, non ſimplement dans la nature des intervalles

& dans la ſucceſſion des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, & dont les plus grands ou moindres rapports, ſi peu connus des Muſiciens, ſont pourtant, ſans qu'ils s'en doutent, la ſource de toutes les expreſſions qu'ils ne trouvent que par inſtinct.

Le morceau dont il s'agit eſt en *mi* bémol majeur, & une choſe digne d'être obſervée eſt que cet admirable morceau eſt, autant que je puis me le rappeller, tout entier dans le même ton, ou du moins ſi peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment. Au reſte, n'ayant plus ce morceau ſous les yeux & ne m'en ſouvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *nò* des furies, frappé & réitéré de tems à autre pour toute réponſe, eſt une des plus ſublimes inventions en ce genre que je connoiſſe, & ſi peut-être elle eſt due au Poëte, il faut convenir que le Muſicien l'a ſaiſie de maniere à ſe l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet Opéra l'on ne peut s'empêcher de frémir à chaque fois que ce terrible *nò* ſe répete, quoi qu'il ne ſoit chanté qu'à l'uniſſon ou à l'octave, & ſans ſortir dans ſon harmonie de l'accord parfait juſqu'au paſſage dont il s'agit. Mais au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diéſée forme un glapiſſement affreux auquel l'oreille & le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même inſtant, le chant d'Orphée redouble de douceur & de charme, & ce qui met le comble à l'étonnement eſt qu'en terminant ce court paſſage, on ſe retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, ſans qu'on puiſſe preſque comprendre comment on a pu nous tranſ-

porter ſi loin & nous ramener ſi proche avec tant de force & de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opere par un paſſage tacite du mode majeur au mineur, & par le retour ſubit au majeur. Vous vous en convaincrez aiſément ſur le Clavecin. Au moment que la Baſſe, qui ſonnoit la dominante avec ſon accord, vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton mais de mode, & paſſez en *mi* bémol tierce mineure : car non-ſeulement cet *ut*, qui eſt la ſixieme note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur, mais l'accord précédent qu'il garde à la fondamentale près, devient pour lui celui de ſeptieme diminuée ſur le *re* naturel, & l'accord de ſeptieme diminuée ſur le *re* appelle naturellement l'accord parfait mineur ſur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée, *furie*, *larve*, appartenant également au majeur & au mineur, reſte le même dans l'un & dans l'autre ; mais aux mots *ombre ſdegnoſe*, il détermine tout-à-fait le mode mineur : c'eſt probablement pour n'avoir pas pris aſſez tôt l'idée de ce mode, que vous avez eu peine à entonner juſte ce trait dans ſon commencement ; mais il rentre en finiſſant en majeur ; c'eſt dans cette nouvelle tranſition, à la fin du mot *ſdegnoſe* qu'eſt le grand effet de ce paſſage, & vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juſte s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'inſtant l'idée du mode majeur pour entonner le *ſol* naturel qui en eſt la médiante.

Cette ſeconde ſuperflue ou ſeptieme diminuée, ſe ſuſpend en paſſant alternativement & rapidement du majeur au mineur,

& *vice-versâ*, par l'alternation de la Baſſe entre la dominante *ſi* bémol & la ſixieme note *ut* bémol, puis il ſe réſout enfin tout-à-fait ſur la tonique dont la Baſſe ſonne la médiante *ſol*, après avoir paſſé par la ſous-dominante *la* bémol portant tierce mineure & triton, ce qui fait toujours le même accord de ſeptieme diminuée ſur la note ſenſible *re*.

Paſſons maintenant au glapiſſement *nò* des furies ſur le *ſi* bécarre. Pourquoi ce *ſi* bécarre & non pas *ut* bémol comme à la Baſſe ? Parce que ce nouveau ſon, quoi qu'en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'eſt pourtant point dans le même ton & en annonce un tout différent. Quel eſt le ton annoncé par ce *ſi* bécarre ? C'eſt le ton d'*ut* mineur dont il devient note ſenſible. Ainſi l'âpre diſcordance du cri des furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait ſentir, gardant pourtant, ce qui eſt admirable, une étroite analogie entre les deux tons : car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins ſavoir, eſt l'analogue correſpondant du *mi* bémol majeur, qui eſt ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'eſt qu'une beauté de convention & n'exiſte que ſur le papier ; puiſque ce *ſi* bécarre n'eſt réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la Baſſe : car comme il ne ſe réſout point comme note ſenſible, mais diſparoît ou redeſcend ſur le *ſi* bémol dominante du ton, quand on le noteroit par *ut* bémol comme à la Baſſe, le paſſage & ſon effet ſeroit le même abſolument au jugement de l'oreille. Ainſi toute cette merveille enharmonique n'eſt que pour les yeux.

Cette objection, mon cher Prête-Nom, ſeroit ſolide ſi la

division tempérée de l'Orgue & du Clavecin étoit la véritable division harmonique, & si les intervalles ne se modifioient dans l'intonation de la voix sur les rapports dont la modulation donne l'idée & non sur les altérations du tempérament. Quoi qu'il soit vrai que sur le Clavecin le *si* bécarre est l'octave de l'*ut* bémol, il n'est pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux sons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez exactement ni l'unisson, ni l'octave. Le *si* bécarre comme note sensible s'éloignera davantage du *si* bémol dominante, & s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre; & l'*ut* bémol, comme sixieme note en mode mineur s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, & sur laquelle elle va retomber. Ainsi le semi-ton que fait la Basse en montant du *si* bémol à l'*ut* bémol, est beaucoup moindre que celui que font les furies en montant du *si* bémol à son bécarre. La septieme superflue que semblent faire ces deux sons surpasse même l'octave, & c'est par cet excès que se fait la discordance du cri des furies; car l'idée de note sensible jointe au bécarre, porte naturellement la voix plus haut que l'octave de l'*ut* bémol, & cela est si vrai que ce cri ne fait plus son effet sur le Clavecin comme avec la voix, parce que le son de l'instrument ne se modifie pas de même.

Ceci, je le sais bien, est directement contraire aux calculs établis & à l'opinion commune qui donne le nom de semi-ton mineur au passage d'une note à son diese ou à son bémol, & de semi-ton majeur au passage d'une note au bémol supérieur ou au diese inférieur. Mais dans ces dénominations

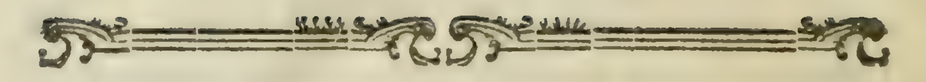
on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille & de la bonne-foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous seul une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle sur laquelle on a calculé les intervalles est à contre-sens.

Je finirai ces observations par une remarque qu'il ne faut pas omettre; c'est que tout l'effet du passage que je viens d'examiner lui vient de ce que le morceau dans lequel il se trouve est en mode majeur: car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée restant le même eût été sans force & sans effet, l'intonation des furies par le bécarre eût été impossible & absurde, & il n'y auroit rien eu d'enharmonique dans le passage. Je parierois tout au monde qu'un François, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y auroit pu mettre d'autres beautés, sans doute, mais aucune qui fût aussi simple & qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage & sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie qui est rare, & se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas besoin maintenant de mes analyses, si vous aviez un peu plus médité sur les réflexions que nous faisions jadis quand je vous dictois notre Dictionnaire. Mais, avec un naturel très-vif, vous avez un esprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne saisissez aucune idée que long-tems après qu'elle s'est présentée à vous, & vous ne voyez aujourd'hui que ce que vous avez regardé hier.

Croyez-moi, mon cher Prête-Nom, ne nous brouillons jamais ensemble ; car ſans moi vous êtes nul. Je ſuis complaiſant, vous le ſavez, je ne me refuſe jamais au travail que vous deſirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeller & le tems de m'attendre : mais ne tentez jamais rien ſans moi dans aucun genre, ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce ſoit, ſi vous ne voulez gâter en un inſtant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait juſqu'ici pour vous donner l'air d'un homme penſant.

FIN de la ſeconde Partie.



TABLE

DES DIFFERENTES PIECES

Contenues dans ce Volume.



PREMIERE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

Fin de la Table.





